

إليوت

نوابغ الفكر الغربي

١٧

البيوت

يقدم
الدكتور فائق متى

الطبعة الثانية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

فهرس

الصفحة

صفحة

الفصل الرابع	٤١
ملاحظات في تعريف الثقافة	٤١
الفصل الخامس	٤٦
إليوت ونقده للمسرح الإليزابيتي	٤٦
الفصل السادس	٥٤
النقد الحديث كما يراه إليوت	٥٤
مراحل إليوت النقدية وميزاتها وخصائصها	٥٦
الفصل السابع	٥٩
موقف إليوت كناقد بالنسبة للتيارات الأوروبية والأمريكية المعاصرة في النقد	٥٩
الباب الثاني	٦٥
إليوت الشاعر	٦٥
الفصل الثامن	٦٧
الاتجاهات الرمزية والتصويرية في شعر إليوت	٦٧
أغنية الحب لألفريد بروفروك	٦٩
صورة سيدة	٧٣
الفصل التاسع	٧٧
خواطر في ليلة عاصفة	٧٧
الفتاة الباكية الصغيرة	٨١
عجل البحر	٨٣
صلاة مسأر إليوت في صبيحة يوم الأحد	٨٣
بيريانك ودنه بايديكار : بليشستان ومعه سيجارته	٨٤

الصفحة

٨٦	الفصل العاشر
٨٦	چيرنتيون
٩٢	الفصل الحادى عشر
٩٢	الأرض الخراب
٩٧	دفن الموتى
١٠٨	لعبة الشطرنج
١١٧	العظة النارية
١٣٢	الموت بواسطة الماء
١٣٤	ما قاله الرعد
١٥٠	الفصل الثانى عشر
١٥٠	الرجال الجوف
١٥٧	الفصل الثالث عشر
١٥٧	رماد الأربعاء
١٦٨	الفصل الرابع عشر
١٦٨	الرباعيات الأربع
١٧١	نورتون المحرقة
١٧٥	كوكر الشرقية
١٧٩	سالفيجز الاحافة
١٨٧	جيدينج الصغيرة
١٩٥	الباب الثالث
١٩٥	إليوت الكاتب المسرحي

صفحة

١٩٧	الفصل الخامس عشر
١٩٧	إليوت والمسرحية الشعرية التجريبية
٢٠١	مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية
٢٠٦	الفصل السادس عشر
٢٠٦	مسرحية عودة ائتلاف العائلة
٢١٢	الفصل السابع عشر
٢١٢	مسرحية حفل الكوكتيل
٢٢٠	الفصل الثامن عشر
٢٢٠	مسرحية الكاتب المؤمن
٢٢٧	الفصل التاسع عشر
٢٢٧	خلاصة الفن المسرحي عند إليوت
٢٣٣	نصوص مختارة من مؤلفات إليوت
٢٣٣	النقد
٢٤٩	مختارات من الشعر
٢٦٥	مختارات عن الكتابة المسرحية ومقتطفات من المسرحيات
٢٩٨	المراجع
٣٠٠	مؤلفات إليوت وتاريخها

« يصعب علينا أن نجد عملاً آخر يضارع إلیوت في محيط الأدب المعاصر . كما أنه من النادر فعلاً أن نجد ميداناً من ميادين الفكر الأدبي لم يكن إلیوت محوراً فيها للحديث والنقاش بل والأراء المتضادبة » .

ليونارد أونجر

سُقْتَةٌ مُّدِيَّةٌ

قبل أن أنهى من كتابة رسالى عن إلليوت وأتقدم بها إلى جامعة ليشرپول رأيت أن ألتى بشاعر إنجلترا الكبير كى ما أستوضح منه بعض النقاط الغامضة . وبالرغم من ضيق وقته الشديد فقد تمكنت من لقائه فى التاسع عشر من أكتوبر عام ١٩٦١ في مكتبه الذى يطل على ميدان راسل الفسيح بدار فيبر وفيبر للنشر بلندن .

وقد دار حديثنا الذى استمر زهاء ثلثي ساعة حول الموضوع الذى كان يهمى أن ألم بأطراfe حينذاك وهو الأسس الميتافيزيقية والتصوفية التى ارتکزت عليها أشعاره وتفاعلـت معها مسرحياته بعد أن تأثر بها تأثراً واضحاً وبخاصة عقب ظهور قصيدة التى اختلطـت فيها الآراء وتعددـت فيها المعانى وتشابكت فيها القيم والغايات ، وهـى قصيدة « الأرض الخراب » . فـن قائل إنـها ليست شـعراً بل يـحب أن تخرج من محـيط الأدب لتـدخل في نطاق الفلـسفة الحالـصة ، وينادـى بهـذا الرأـى البروفـسور إدوارـد جـريـن النـاقد الفـرنـسي ، إلى قول البروفـسور رـتشارـدـز أـسـتـاذـ النـقـدـ الأـدـبـيـ بـجـامـعـةـ كـبـرىـدـجـ إنـ هـذـهـ القـصـيـدةـ فـرـوعـتـهاـ إـنـماـ تعـطـيـنـاـ صـورـةـ حـيـةـ لـلـأـلـاءـةـ عـنـ مـوـسـيـقـيـ الـأـفـكـارـ . وهـنـاكـ رـأـىـ ثـالـثـ يـنـادـىـ بـدـحـضـ هـذـهـ القـصـيـدةـ مـنـ جـنـورـهـاـ مـسـتـنـدـاـ فـذـلـكـ إـلـىـ غـمـوضـهـاـ وـصـعـوبـتـهاـ . وهـذـاـ التـنـاقـضـ الواـضـحـ فـيـ الـآـرـاءـ قـدـ انـعـكـسـ بـدـورـهـ عـلـىـ نـاـقـدـ فـذـكـالـدـكـتـورـ لـيـقـرـ فـاتـهمـ إـلـيـوتـ بـأـنـهـ اـنـتـهـىـ هـذـهـ القـصـيـدةـ مـنـ حـيـثـ اـبـتـدـأـ ، وهـكـذـاـ عـجـزـ عـنـ تـقيـيمـهـاـ وـوـضـعـهـاـ فـيـ الـمـكـانـةـ الـلـائـقـةـ بـهـاـ .

وأعود إلى محـورـ الحـدـيـثـ بيـنـ إـلـيـوتـ فـأـسـأـلـهـ فـيـ بـادـئـ الـأـمـرـ عـنـ مـدىـ اعتقادـهـ فـيـ الـفـلـسـفـاتـ وـالـدـيـانـاتـ الـتـيـ نـرـاـهـاـ مـنـبـثـةـ فـيـ ثـنـيـاـ أـشـعـارـهـ بـغـيرـ حـسـابـ كـالـبـودـيـةـ وـالـهـنـدـوـكـيـةـ عـنـدـ الـهـنـدـ وـمـذـهـبـ كـنـفـوشـيوـسـ عـنـدـ الصـينـيـنـ وـمـعـقـدـاتـ

أهل بابل وأشور والفلسفه المسيحية وبخاصة في القرون الأولى بعد ظهورها . ترى هل تؤدي هذه الاتجاهات والمبادئ كلها إلى غرض واحد بالرغم من الفوارق الشاسعة بينها ؟

فكانت إجابته عن هذه الناحية بأنه يعتقد في هذه الاتجاهات كلها . ثم استطرد يقول إنه يستخلص منها كلها مبدأً معيناً يدين به . والمسيحية في نظره تتفق مع بعض مبادئ الفلسفات الأخرى التي سادت الشرق الأقصى وبخاصة في التبت و芒غوليا وكوريا وسيلان واليابان . ويروي أيضاً أن المذاهب بوجه عام سواء في الشرق أو الغرب لا تختلف في قليل أو كثير إزاء المبادئ السامية كالحبة والعطف والإخاء والتسامح .

ثم استطرد حديثنا عن قدرة الشاعر في التعبير عن الحقيقة الفلسفية . وإن كان الأمر كذلك فهل في استطاعته أيضاً أن يعبر عن الرؤيا التصوفية ؟ ويرى إليوت في هذا الصدد أن الشاعر في مرحلة الخلق يحس بإحساساً قوياً بالمكونات المختلفة التي تشكل في مجموعها الصورة الشعرية ، فإن كانت اتجاهاته فلسفية فإن العناصر المكونة لتلك الصورة تعبّر تعبيراً كاملاً عن الحقائق الحالدة . وتلعب الرمزية في هذا المجال دوراً جوهرياً إذ بدونها يتذرع التعبير عن المراحل الكشفية لروح التي تعتبر أساساً عند الصوفية .

ولقد اعترف إليوت في سياق حديثي معه أنه كانت تتباه أحياناً فرات من الانتعاش الروحي يحس بأنها ليست فراتاً عادية ، إذ يعقبها نوع من التفتح أشبه بما أطلق عليه اسم « الوميض الروحاني » ، وهو نوع من الشفافية التي تؤدي إلى الانطلاق الصوفي . لكنه أوضح لي بعد ذلك أن هذا الوميض الذي انبثق له بين الفينة والفينة لم يمكنه من الوصول إلى المراحل الأخيرة التي يصل إليها المصوفة من جذب واحتطاف وفناء في الذات الإلهية .

ثم سأله عن الغايات التي تتوخاها من وراء أشعاره ، وهل هي تطهير الروح من أدوان الجسد والسمو بها إلى أعلى مراتب الكمال ؟ فكانت إجابته عن هذه

الناحية أنه لم يقصد أكثر من ذلك . إن بعض النقاد يزجون بهذه القضايا داخل إطار مشاكلهم الخاصة ولكن هذا الاتجاه ضار بالقيمة الفنية للشعر . ثم يبنى بعد ذلك أنه قد عالج أموراً روحية تتصل بالقيم والمبادئ والأخلاق ، وهذه بطبيعة الحال يمكن تطبيقها على المجتمعات المختلفة ، شرقية كانت أو غربية بصفة عامة . فالانحلال الخلقي والمشكلات النفسية التي تعرض لها في قصائده ومسرحياته لا تقتصر على بيئه معينة بل هي ظواهر عامة تفشت في المجتمعات الحديثة عقب الحروب والمنازعات .

ومن العسير علينا أن نلم إلماه صحيحاً بكتابات إليوت دون دراسة هذه النواحي دراسة مستفيضة ، ذلك أنه تأثر بها وتفاعل معها ، فجاءت أشعاره محملة بالصور البليغة والأفكار الفلسفية العميقه . وهو يكتفى دائمًا بالإشارة المقتضبة ، يؤثر الرمزية كحركة أدبية لها قيمتها الكبرى ، فهي تلعب دوراً جوهريًا في أشعاره ، وقد تأثر بها بعد إمامه بأساطين الشعر الرمزي في فرنسا أمثال بودلير ورامبو وفيرلان . وكثيراً ما يطيب له أن ينتقل بالقارئ انتقالاً فجائياً دون تمهيد أو مقدمة ، ومن هنا نشأ الغموض في معظم أشعاره . هذا إلى حبه العميق للإثيان بما أطلق عليه جمهرة النقاد اسم « الافتتاحيات الدرامية » لقصائده ، وهي التي تثير في القاريء عنصرى الدهشة والفضول ، بالإضافة إلى استعماله طريقة الحوار في معظم أشعاره مما أدى إلى اتساع الدائرة التي يتحرك فيها أبطاله وشخصوصه . وبهذا برزت لنا ألوان جديدة كان الشعر يبتعد عنها كاستعمال اللغة العالمية والاكتفاء بكلمة أو كلمتين للإشارة إلى ميداً معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة ، فهو يؤمن بإيماناً قاطعاً بعيداً الاقتضاب ، وهذا يترك للقارئ الفرصة للإمام بكل هذه النواحي المتشعبة . هذا إلى اقتباساته المتكررة من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والحديثة ، كل منها بلغتها الأصلية ، فهو يقتبس النص كما هو لينقلنا إلى « جوه » الفكري دون تغيير أو تبديل . وهذا جاءت أشعاره محملة بالأفكار والدراسات العديدة ، وهو يتذكر من القارئ أو

الناقد أن يلم شعث هذه الحيوط المبعثرة لينسجها على منوال محكم الأوصال ، ويوجد الترابط والأنفة بينها حتى يبدو النسيج طبيعياً دون افتعال ، متألفاً في غير مغالاة . وهذا لا يتأتى إلا بعد الإلمام العميق والفهم الصحيح لكل أهداف الشاعر ومراميه .

ومن هنا نشأت ثورة التقاد على أشعار إلبيوت ، وهذه الثورة في الأصل مردها إلى التعب الذهني بعد قراءة كتاباته والحقيقة العقلية التي يولدها البحث عن اتجاهاته . فلقد كان الشعر في القرن الماضي سهلاً في ألفاظه ، ضحلاً في مستوياته ، محدوداً في أفكاره وآفاقه ، ينفك من فكرة إلى أخرى في تسلسل منطقي منتظم ، وهذا مما مكن القارئ من الإلمام بأطراف الموضوع إلماماً سريعاً . أما الحال قد تغير بظهور هذا الكاتب الكبير فقد اختلطت الآراء في معرفة البيت الواحد ووصلت إلى حد التعارض مما أدى إلى شن هجوم شديد على هذا النوع من الشعر بل ودحضه دحضاً تاماً على أساس أرى فيها الكثير من التجني على إلبيوت . فالحقيقة التي نخرج بها بعد الإلمام بكل اتجاهاته والثروة اللغووية والفكرية بل والوجدانية أيضاً قد لا تضارعها ثروة أخرى بالنسبة لجمهور الشعراء الحديثين . فلقد ضرب إلبيوت قصب السبق في هذا المضمار وبلغ القمة التي لم ينافسه فيها أى شاعر آخر في عصرنا الحاضر ، بفضل علمه الغزير ، وسعة اطلاعه ، وإلمامه الشامل بالتراث الفكري منذ أقدم العصور حتى وقتنا الحاضر .

وقد راعيت في هذا الكتاب تطور إلبيوت فكرياً وحاولت أن أطبق نظرياته النقدية على قصائده ثم تتبع الحيوط الدقيقة التي تجمع أشعاره ومسرحياته في نسيج كل متجانس ، إذ أن الكتاب مقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية وهي : النقد والشعر والمسرح ، وهذه الأجزاء بمثابة الأعمدة الراسخة التي أقام عليها إلبيوت صرحه الفكرية .

حياته

ولد « توماس ستيرنر إليوت » في مدينة (سانت لويس) بولاية (ميسوري) الأمريكية في السادس والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٨٨٨ . وكان أبوه يدعى « هنري وير إليوت » والدته « شارلوت تشونسى ستيرنر » ، وتوماس هو ابنهما السابع والأخير . ولقد نزحت عائلة إليوت من إنجلترا في القرن السابع عشر ، فهى تنتوى إلى مقاطعة (ديفون) حيث قضى « أندره إليوت » (١٦٢٧ - ١٧٠٤) حياته الأولى في بلدة (كوكر الشرقية) ، وقبل أن يكتمل العقد الرابع من عمره هاجر إلى أمريكا واستقر في بيغول ، بساسوستنس ، سنة ١٦٧٠ . وقد اشتغل أندره صانعاً للأحذية ، ثم كاتباً . وتمر الأيام سراعاً ل تستقر عائلة إليوت بعد ذلك في مدينة (بوسطون) ، ويخرج منها قادة في الفكر والدين ، إذ حصل أحد أفرادها ويدعى « أندره » أيضاً (١٧١٨ - ١٧٧٨) على دكتوراه في اللاهوت وأصبح راعياً دينياً لكنيسة الشمال ، ولم يترك هذا المنصب إلا بعد تعيينه مديرًا لجامعة (هارفارد) . أما جد شاعرنا وهو « وليم جرين ليف إليوت » (١٨١ - ١٨٨٧) فقد رحل إلى (سانت لويس) عقب تخرجه من مدرسة هارفارد اللاهوتية سنة ١٨٣٤ ، وفي هذه المدينة كرس كل مجدهاته لخدمة الكثير من القضايا الاجتماعية ، فحارب بكل قواه تجارة الرقيق . وهذا الرجل الفضل الأكبر في تشييد جامعة واشنطن ، ولولا معارضته لأطلق على هذه الجامعة اسم « جامعة إليوت » ، فقد عين رئيساً فخرياً لها سنة ١٨٧٢ . وفي هذه الفترة كتب بحثاً مستفيضاً عن « المقومات التنظيمية للألم » بالإضافة إلى بعض مقالات في الفلسفة الأخلاقية . وقبيل ذلك بقليل تخرج ابنه الثاني « هنري وير إليوت » (١٨٤١ - ١٩١٩) - والد الشاعر - من جامعة واشنطن ، سنة ١٨٦٣ ، وعين بمؤسسة صناعة الطوب الأجر بسانت لويس ،

وأصبح مديرآ لها بعد قليل . وقد تزوج من الفتاة الذكية « شارلوت تشونسي ستيرنر » (١٨٤٣ - ١٩٣٠) سنة ١٨٦٨ وهي معروفة بميلها إلى الدراسات الأدبية ، فقد كتبت قه يدة طويلة تناولت فيها سيرة « سافونارولا » .

ولما رزقا بتوماس ، أرسلاه إلى المدرسة منذ حديثه ، حتى إذا ما شب عن الطرق ألحقاه بأكاديمية سميث وهي إحدى أقسام جامعة واشنطن . وبعد إتمام دراسته فيها التحق بأكاديمية ملتون في (ماساشوستس) ، ثم جامعة هارفارد في خريف عام ١٩٠٦ ، حيث تخصص في دراسة الفلسفة . وأثناء دراسته بهذه الجامعة كان محراً لحيلتها الأدبية ، وكتب عدة قصائد نشرت على صفحاتها . وقد مكث بهذه الجامعة ثلاثة سنوات تأثر خلالها بشكل واضح باثنين من أساتذته وهما أرلونج بابيت وجورج سانتيانا . (وقد ظهر هذا الأثر واضحاً في رسالة الدكتوراه التي تقدم بها فيما بعد - سنة ١٩١٦ - و موضوعها « الخبرة وغيابات المعرفة في فلسفة ف . ه . برادلي »^{١١} .

وفي نهاية سنوات دراسته الثلاثة عام ١٩٠٩ ، رحل إلى باريس حيث قضى بها عاماً كاملاً (١٩١٠ - ١٩١١) في جامعة السوربون درس خلاله الأدب الفرنسي والفلسفة ، كما استمع إلى المحاضرات التي ألقاها الفيلسوف « برجسون » ، وعاد أدراج الرياح ثانية إلى (هارفارد) ليقضي بين جدولان هذه الجامعة ثلاثة سنوات أخرى ، أتم خلالها دراسته عن الميتافيزيقا والمنطق وعلم النفس ، بالإضافة إلى الفلسفة الهندية واللغة السنسكريتية . وأعقب هذه الفترة تعيينه مدرساً للفلسفة بنفس الجامعة . ومن جميل الصدف أنه التقى حينذاك بالفيلسوف البريطاني « برتراند راسل » الذي جاء إلى الجامعة في ربيع عام ١٩١٤ فتعرف به إليوت ، وأعجب الفيلسوف بعقلية الشاعر أياً إعجاب . وقبل مضي شهور قررت الجامعة منح إليوت فرصة للدراسة بجامعة ماربورج بألمانيا (قبل إعلان الحرب العالمية الأولى) ، ومنها رحل إلى جامعة أكسفورد حيث درس الفلسفة

اليونانية بكلية ميرتون .

وفي خريف عام ١٩١٥ تزوج من « فيفيان هايدوود » ، وفي السنة التالية اشتغل مدرساً للفرنسية واللاتينية والرياضيات والرسم والجغرافيا والتاريخ وكرة السلة في مدرسة (الماء جيت) بالقرب من لندن ، لكنه لم يعمس بها زمناً طويلاً إذ تركها ليعمل في بنك (لويدز) بقسم المبادرات الخارجية . وفي سنة ١٩١٨ قيد اسمه للعمل في البحريّة الأمريكية ، لكن طلبه رفض لسوء صحته ، وقرر الأطباء عدم لياقته البدنية لتحمل صعاب التنقلات البحريّة ، فاشتغل محرراً مساعدًا بصيحة الأجوبيست^(١) إلى سنة ١٩١٩ ، وبصيحة الأثينيوم^(٢) حتى سنة ١٩٢١ . وفي هذه الفترة كتب الكثير من القصائد والمقالات النقدية والتعليقات الصحفية التي أصبح لها فيما بعد شأن عظيم . وفي عام ١٩٢٣ عين محرراً لمجلة الكريتيرون^(٣) ، واستمر في خدمتها إلى ما قبل إعلان الحرب العالمية الثانية بقليل . ثم عين بعد ذلك مديرًا لمؤسسة (فيبر وفيبر)^(٤) لطبعه والنشر . وفي سنة ١٩٢٧ منح الجنسية البريطانية واتخذ بذلك إنجلترا وطنًا له . وبعد فترة طويلة من العياب عن أمريكا دامت ثمانية عشر عاماً عاد إليها وعين أستاذًا زائراً للشعر بجامعة هارفارد لمدة سنة (١٩٣٢ – ١٩٣٣) . ثم أصبح بعد ذلك رئيساً للجمعية الكلاسيكية ، سنة ١٩٤٣ ، وجمعية « فرجيل » سنة ١٩٤٤ ، ومكتبة لندن سنة ١٩٥٢ . ومنحته كل من كلية (ميرتون) بأكسفورد وكلية (ماجدالين)^(٥) بكمبريدج الزمالة الفخرية ، كما منحته أيضاً أربع عشرة جامعة بريطانية وأوروبية وأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية ، هذا بالإضافة إلى وسام الاستحقاق والحدارة الذي ناله من الحكومة البريطانية سنة ١٩٤٨ ،

“The Egoist”
“The Athenaeum”
“The Criterion”
“Faber and Faber”

{١}
{٢}
{٣}
{٤}

{٥} المجدلة

وجائزة نوبل للأدب في نفس السنة .

و قبل هذا التقدير العظيم الأخير بسنة واحدة . توفيت زوجته الأولى « فيفيان » بعد مرض عضنال ألمزها الفراش مدة طويلة . واستمر إلديوت وحيداً إلى أن تزوج في يناير سنة ١٩٥٧ من « فالاري فليتشر » وهي سكرتيرته الخاصة التي عاش معها إلى أن عاجلته المنية وتوفى في الرابع من شهر يناير ١٩٦٥ وقد بلغ من العمر ستة وسبعين عاماً

مذهبية

الباب الأول

إليوت الناقد

الفصل الأول

الدعائم الأساسية لنظريات إليوت في النقد

«لقد أحسن العالم الأدب بأسره بذلك الأثر العميق الذي تركه إليوت كناقد فذ ، وهو أثر خفٌ غامض يصعب علينا أن ندرك أبعاده أو نسب أغواره لنعرف منتهاه» .

جورج واتسون

إنه من دواعي الغرابة حقاً أن يحدث هذا الكاتب ثورة في الأدب بالرغم من تمسكه الشديد بفكرة التقاليد ، وترجع هذه الثورة إلى عشرينات وثلاثينات هذا القرن . فلقد بدأ كتاباته بحملة شعواء على النقد الرومانسي ، وهو متاثر في ذلك بالموجة التي بدأها الناقد والفيلسوف الإنجليزي ت . إ . هيومن^(١) الذي توفي إبان الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٧ ، فهو الذي وجه الآنفظار إلى بزوغ ثور فجر الكلاسيكية في النقد الأوروبي . وقد وجه ضربة قاضية إلى الشعر الرومانسي حينما أعلن قائلاً :

«إنني أعارض شعراء الرومانسيّة حتى الصفوّة المختارّة منهم . وأعارض أكثر من ذلك موقفهم السلبي . فأنا لا أوفق على وطئتيهم المتيمّة إذ أنّهم لا يعتبرون القصيدة شعراً ما لم يكن بها أينٌ أو استغاثة بالنسبة لشيء أو آخر»^(٢) .

والسبب في ذلك في رأى هيومن هو :
«أن فحوى الشعر في نظر غالبية الناس هو ليجاد آفاق مترامية يقودهم

T.E. Hulme.

(١)

“I object even to the best of the romantics. I object still more to the receptive attitude. I object to the sloppiness which doesn't consider that a poem is a poem unless it is moaning or whining about something or other.”^(٢)

T.E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* ; ed. by Herbert Read. London, 1924, p. 116.

إليها . وقد ينطوي الشعر المحاط بسياج أرضي محدد (كما في معظم أشعار « كيتس ») على كتابة جيدة وصنعة ممتازة ، لكنه خارج عن نطاق الشعر في نظرهم . وهكذا ضللتنا الرومانسية إلى الحد الذي به نرفض أن نتعت الشعر بالسمو ما لم يعتري شكله الغموض »^(١) .

من هنا بدأت حملة إليوت على الشعر الرومانتي ، فالوجдан الذي نحس به بعد الاستمتاع بقصيدة ما لا ينبع من بواعث الشعر التلقائية . فقد تكون هذه البواعث التي أثرت في نفسية الشاعر متناهية في البساطة ، لكنها حينما تتعكس على مكونات القصيدة تبدو لنا معقدة ، وبعيدة كل البعد عن الدوافع الأولى التي هزت كيان الشاعر . وهنا يحدّرنا إليوت من الماء والشطط في التعبير فهي أمور غالباً ما تؤدي إلى الزلل الحقق . ويعزو إليوت هذا الماء إلى رغبة بعض الشعراء الناشئين في التعبير عن كل ما هو جديد مستحدث ، فهذه الرغبة الخامدة هي التي تؤدي غالباً إلى بلبلة في الفكر ، وتقصير واضح في القدرة على الإتيان بالتعبير الصحيح الجيد . ويرى إليوت أن مهمّة الشاعر لا تنحصر في الإتيان بالتعابير البراقة ، والأساليب المنمقة ، والمعانى الخلابة ، بل إنّها تتركز في الإشادة بالأمور العادلة . وتتجلى براعة الشاعر وحلقه في صياغة هذه الأمور بالحالية ومزجها بعضها بعض لتبدو لنا في ثوب رائع جميل . وهذا فإن نزعة الرومانسيين في تعريف الشعر بأنه « الوجدان الذي نسترجعه في هدوء »^(٢) لا محل لها هنا ، فالشعر في نظر إليوت تركيز لا استرجاع . ومن هذا التركيز تنبع فروع عديدة تتصل بخبرات متشعبة . وهذه الخبرات ليست شخصية أى

“(١) “The essence of poetry to most people is that it must lead them to a beyond of some kind. Verse strictly confined to the earthly and the definite (Keats is full of it) might seem to them to be excellent writing, excellent craftsmanship, but not poetry. So much has romanticism debauched us, that, without some form of vagueness, we deny the highest.”

Ibid., p. 117.

“(٢) “Emotion recollected in tranquillity”.

أنها لا تنبع من ذاتية الشاعر ، بل إنها موضوعية تم عن التحام الشعور باللأشعور ومزجهما في محيط شعرى واحد . وعلى ذلك فالشعر هروب من الوجودان كما أنه هروب من الشخصية ، إذ أن التعبير عنهما يجرنا ثانية إلى براثن الرومانسية .

ولقد تملكت هذه النظرة النقدية على لب إلیوت ولازمه زمناً طويلاً ، فأضاف إلى منطوق الكلاسيكية معنى النضج والتكميل ، كما نتبين ذلك في المحاضرة التي ألقاها في السادس عشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٤٤ أمام جمعية فرجيل - الشاعر اللاتيني - وكان عنوانها : ما هو الكلاسيكي؟^(١) والنضج الأدبي في رأيه هو الموروث من المخطوطات الأثرية وبخاصة المخطوطات اليونانية والرومانية ، كما أنه ينتجه من التفاعلات اللغوية والاجتماعية ، والتاريخية والفكرية . إن اهتمامه بالموروث هو الذي حداه إلى القول بأنه :

« من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل والتأدب أو السلوك نضج في اللغة . ولعلنا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة النضج في اللحظة التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي ، وثقة بالحاضر . ويقين بالمستقبل . أما النضج الأدبي فإني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه ، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج . تماماً كما نحس بملامح الأجداد في شخص ما دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاتيته »^(٢) .

هذا الإحساس بالماضي هو ما يعنيه إلیوت من وراء المعنى التاريخي لفكرة

What is a Classic ?

(١)

“Maturity of language may naturally be expected to accompany maturity of mind and manners. We may expect the language to approach maturity at the moment when it has a critical sense of the past, a confidence in the present, and no conscious doubt of the future. In literature, this means that the poet is aware of his predecessors, and that we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique.”
T.S. Eliot, *What is a Classic ?* London, 1955, p. 14.

التقاليد . وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد يقدر ما هو جوهرى في عملية الخلق والإبداع .

وقد أوضح لنا إليوت هذا الاتجاه في مقاله عن التقاليد والموهبة الفردية^(١)

إذ يرى أن هذه التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتأمّل التاريخي للماضي . وعلى الكاتب أن يلم بها تماماً صحيحاً قبل أن يقلم على عملية الإنتاج . ومعنى ذلك أن التيارات الفكرية المعاصرة لا تُنْتَجُ بهذا الغرض المنشود ، إذ أنه من الأجلدي أن يستوعب المرء الماضي والحاضر وأن يشق طريقه وسط الفنانين المتشابكة للأدب الأوروبي برمته منذ عصر الإغريق حتى وقتنا الحاضر . حينئذ يمكننا تقييم الأعمال الأدبية والفنية العظيمة وذلك عن طريق مقارنتها بغيرها . ويتبادر إلى ذهاننا إذن السؤال التالي : ما هو وضع الإنتاج الفني بالنسبة للتقاليد الماضية أو الموروث منها ؟

يقول إليوت إن هناك حتمية فنية وهي دخول الإنتاج الجديد داخل إطار التقاليد ، إلا أن العملية لم تنته إلى هذا الحد :

« فالآثار الفنية الباقية تكون نظاماً مثالياً فيما بينها ، والإنتاج الفني الجديد (الذى يستحق هذه الصفة) هو الذى يعدل من كيانها بدخوله في ميدانها . إن النظام القائم متكمّل قبل دخول العمل الجديد عليه . ولبقاءه هذا النظام بعد أن طرأ على الجدة ، يجب أن يتغير برمته ولو قليلاً ؛ وتبعاً لذلك تتغير العلاقات والقيم بين الجزء والكل ؛ وهذا هو التوافق بين القديم والجديد »^(٢) .

Tradition and the Individual Talent.

“(١) “The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.”

T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent,” *Selected Essays*. London, 1948, p. 15.

إن هذا التجاوب بين الماضي والحاضر ، وهذا التبادل الفكري بين الأدب الأوروبي المعاصر والتراث الكلاسيكي القديم ، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي ، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة . فسلسلة الفكر متصلة بالحلقات ، ترتبط الواحدة منها بالأخرى .

ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد هو قدرته على أن يشق طريقه وسط زحمة الأعمال الفنية الأخرى ، كما تتجلى أيضاً في توافقه مع التراث الماضي دون أن يكون له أى أثر خفي من شأنه أن يؤدي إلى الشذوذ أو النفور . وهذا التوافق بدوره يولد في الشاعر أو الفنان القدرة على التخلص من ذاتيته أو فرديته في سبيل هدف أسمى وهو تحقيق الموضوعية في إنتاجه الفني . وعلى ذلك يمكّن إلليوت « إن تقدم الفنان ما هو إلا دأبه على التضحية الذاتية ، أى دأبه على محو شخصيته »^(١) . ذلك أن العمل الفني لا يعبر عن شخصية الفنان ، إذ يرى إلليوت أنه مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات والمؤثرات الخارجية التي تفاعلت مع عقلية الفنان . وهذه التفاعلات قد لا يكون لها أى أثر في حياة الكاتب أو الفنان ، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد .

وعلى ذلك فمن الواجب علينا أن نركز كل اهتمامنا في النقد حول الإنتاج الفني بغض النظر عن شخصية الفنان وميوله وزواجاته الخاصة ، إذ تهمنا اللوحة الفنية الرائعة ، أو القطعة الموسيقية المشجبة ، أو القصيدة التي تأخذ بليث ، أو المسرحية التي تحرك أوتار قلبك بعواطفها الدرامية ، دون حاجتنا إلى البحث وراء هذا المؤلف أو ذاك الكاتب . فالعمل الفني منكامل في حد ذاته . له كيانه بقدر ما له موضوعيته ، يتمتع بصلة قوية بالتراث الماضي بقدر ارتباطه وثيقاً بالتيارات الحاضرة . إن هذه العلاقة تتوقف على الكلمات لا الجزئيات ،

(١) “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.”
Ibid., p. 17.

وعلى الفكر العالمي لا المحلي ، وعلى النظرة الموضوعية لا الذاتية . والنقد الصحيح هو الذى يتبع الخيوط التى كونت فى مجموعها نسيج هذه العلاقات ، فيوضحها لنا ، كما يفسر الظروف التى أوجدهما والملابسات التى أحاطت بها .

* * *

وقد تعرض إليوت بعد ذلك للصلة بين العمليات النقدية والإبداعية ويرى أن عملية الخلق فى مجموعها لا تخرج عن كونها عملية تقليدية ، فالكاتب الذى ينتقى كلماته ويصوغ تراكيضه ويختبر مضامينه ، إنما هو مبالغ يقدر ما هو ناقد ، إذ أن عمليات الانتقاء والصياغة والاختبار عمليات تقليدية يقدر ما هي إبداعية . وفي هذا الصدد يعتبر إليوت نقد الكاتب لإنماجه الخاص أعظم إنتاج فى النقد . على أن يكون مثل هذا الكاتب قد اكتسب خبرة ومراناً ؛ وحنقاً ومهارة ، تساعدله على تقييم عمله من الوجهة الفنية الحالصة . فمثل هذا النقد له قيمة الفريدة ، ذلك أنه نابع من بوطن الإصالة الإبداعية ، فامتزج بها وتفاعل معها ، فلا غرابة إذن إن بدا لنا قويّاً في منابعه . ثابتًا في جذوره ، صحيحاً في بواعته .

الفصل الثاني

مهمة النقد ووظيفته

ويتضح لنا مما تقدم أن النقد الصحيح هو الذي يتصدى لعملية الخلق في الإنتاج الفني ، فيوضح ماهيتها ، ويفسر لنا قيمتها ، ثم يتعرض للغايات التي من أجلها وجد هذا الإنتاج . ولا تقتصر مهمة النقد على هذه النواحي بل إن وظيفته أيضاً في نظر إليوت هي تبيان مواطن النقص أو الضعف في العمل الفني والإشادة بمواطن الحسن والقوة فيه أيضاً . ولا يهمنا في هذا المضمار الإثبات بالتعريف والمفاهيم العامة . فهذه لا توضح الإنتاج الذي نحن بصدده في قليل أو كثير ، إذ أنها لا تخدم وظيفة النقد . من هنا يعيّب إليوت على بعض النقاد إسهامهم في سرد النظريات النقدية وتماديهم في شرح الأسس العامة ، وهذا مما يؤدي بدوره إلى إهمال العمل الفني وبالتالي تصيير فرصة تقديره ووضعه في المكانة اللائقة به .

إن منهاج النقد منهاج عمل أكثر منه نظري ، ووظيفته لا تتأتى إلا بالسبل التطبيقية القائمة على الخبرة والمران الطويل في مجال الكتابة الجيدة . وهنا يتعرض إليوت للاتجاه العملي الذي نادى به الدكتور ريتشاردز مؤسس المدرسة السيكولوجية التحليلية للنقد في كمبريدج . وفحوى هذا الاتجاه هو أن الإنتاج الفني الجيد يترك في نفس القارئ أثراً حميداً من شأنه جلب المتعة الفنية والشعور بالراحة والرضى كنتيجة لحالة التوازن التي يحس بها القارئ بعد استمتاعه الحقيقي بالعمل الفني ، وهو توازن سيكولوجي منصب على الانفعالات والدافع التي كثيراً ما تتضارع وتتطاحن بعضها مع البعض الآخر . غالباً يصاحب هذا التوازن النفسي توازن عقلي ، فশمول الصحة النفسية عنصر هام وركن جوهري في نظرية

رتشاردرز السيكولوجية . ولعل منهاجه العلمي هو الذي أُعجب به إليوت ، بالإضافة إلى أسلوبه العملي في النقد وطرحه لمجموعة من القصائد على طلابه بجامعة كمبريدج لنقدها ثم خروجه من هذه الانطباعات المتضمنة في كتابه عن « النقد العمل »^(١) بنتائج قيمة أفادت النقد الحديث أياً إفاده ، ومؤداتها هو أن التزوات الشخصية كثيراً ما تعرقل عملية النقد الصحيح وتطبيع بكمان العمل الفنى . ذلك أنها تزوج به داخل إطار ضيق مغلق تحمله الميول الذاتية والاتجاهات الفردية . وهذه النظرة الضيقية تسوقنا خارج طبيعة العمل الفنى الذي ينظر إليه رتشاردرز على أنه مجموعة من التفاعلات والتركيبات المعقّدة التي تحتاج من الناقد أو القارئ إحساساً عميقاً ووعياً ودراءة وحذقاً قبل الإقدام على عملية التقييم . وهذه الأمور كلها غالباً لا تتوفر عند الكثرين . وهذا جاء نقدهم صدئى لما تجيئ به صدورهم مما أبعدهم عن محيط الموضوعية . وهذا كانت فائدة محدودة للغاية إذ أنها مقصورة على بعض آراء شخصية لاتغنى ولا تسمن من جوع .

إن تربية الذوق الفنى السليم وهى إحدى الوظائف الهامة للنقد المتكامل عند إليوت لا تأتى من وراء هذه التزوات . إذ أن هذه الحساسية تحيى في رحاب الموضوعية ، وتتغلب على منابعها وأصولها الكلاسيكية . كما تستند إلى نظرتنا الرحبة إلى التقاليد . فهى التي تقويها وتدعيمها وتشد من أزرها حينما تخطو بكلياتنا إلى المحيط الخضم للفنون والآداب . فنتاحس الماضي وقد تردد صداته في حاضرنا وواقع حياتنا الراهنة . ونشق طريقنا وسط النصوص والمذاجر المعقّدة ، لنخرج منها بتراث غنى مليء بالتحولات الفكرية بمقدار ما يشع من كل جنباته بالانفعالات والعواطف البهاشة .

إن هذا الثراء الفكرى والوجدانى هو ما أشاد به إليوت إذ اعتبره ركناً جوهرياً في عمليات التحلق والتقييم أو الإبداع والنقد . وهذه العمليات بوجه عام لا يمكن

التعبير عنها في إصالة إلا إذا صيغت في قالب موضوعي يرتكز على التعادل التام بين الحقائق الخارجية والوجودان ، وهذا هو ما أطلق عليه إليوت اسم المعادل الموضوعي^(١) الذي يمكن بواسطته تحقيق موضوعية العمل الفني ، أي أنه يعني آخر غير نابع من المشاعر والأحساس المباشرة . ويعرف إليوت هذه الناحية بقوله :

«إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجودان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي ؛ أو بعبارة أخرى ، إيجاد مجموعة من الأشياء ، أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجودان بنوع خاص ؛ حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية ، تتحقق الوجودان المراد إثارته »^(٢) .

هذا هو التعادل بين الموضوع والإحساس أو بين الحقائق والوجودان ، وهو ما وجده إليوت ناقصاً في مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير . إذ تقضي الحسمية الفنية بالتعادل التام بين هاتين الناحيتين ، وهو ما قصر عنه شكسبير في هذه المسرحية دون سواها . فلقد سيطرت على هاملت الشاب عددة اتفعاليات كان من الصعب على شكسبير الإفصاح عنها إذ تنوء الحقائق بحملها ، وهذا مرده إلى طبيعة الحبكة الفنية لهذه المسرحية المعقدة .

ومن الجدير بالذكر أن غالبية النقاد قد اتخذوا هذه النظرية أساساً لنقدهم منذ ظهورها في مقال لإليوت عن « هاملت » سنة ١٩١٩ حتى يومنا هذا ، فكانت بمثابة النبراس الذي ينقدون على هديه الأعمال الفنية العظيمة . كما أنها احتلت تدريجياً مكان الصدارة في تقييم روائع الأدب ، مع أن إليوت لم يهدف

“The Objective Correlative”.

(١)

“The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.”

(٢)

T.S. Eliot, “Hamlet”, *Selected Essays*, ipid, b. 145.

يوماً ما أن يكون لهذه النظرية ذلك الصدى العميق في محيط النقد الأدبي ، فلقد ذكرها عرضاً في مجرى حديثه عن مسرحية شكسبير الخالدة .

وعلى أية حال فلقد تبلورت مهمة الناقد على ضوء هذه النظرية وهي انتقاء الجيد من التراث الذي تتحقق فيه العوامل السالفة . ولقد لعبت الخبرات الخارجية في تفاعلها مع الإحساسات المرهفة دوراً كبيراً في إعادة تقييم التراث الماضي . فتوجهت الأنظار نحو الأصالة الفكرية القائمة على مثل هذه التعادلية الموضوعية ، وأقيمت الموازنات وعقدت المقارنات بين النصوص قديمها وحديثها ، فبرزت خيباتها ، وتلألأت محسناتها بعد أن أدرك القوم السبيل القوية لفهم ومعرفة ما يقرأون مما أنتجته قرائح الماضي القريب والبعيد .

وأعقب هذه المقارنات قيام حركة تصنيفية تهدف إلى وضع الخبرات المشابهة في صعيد واحد حتى يسهل على القارئ الإمام بها في عجلة إن كان يهدف إلى النظرة الجشتالية (أو الكلية) السريعة . وبهذا ظهر التراث الماضي في ثوب جديد بعد أن سلطت عليه أضواء التعادلية والموضوعية والتقليدية من شتى الجوانب . ولم ينسنا بريق هذه الأضواء ما نحسن به من متعة فنية وقد امتنجت تدریجياً بفهم شامل للعمل الفني من كل جوانبه وبخاصية الناحيتين الفكرية والعاطفية .

والنتيجة الطبيعية لكل ما تقدم هو ظهور أنماط فنية عديدة لكل منها طابعها الخاص الذي يختلف عما عدتها . وقد انعكست هذه الأنماط على ميدان النقد فتأثر بها بقدر ما أثرت فيهم . وإزاء هذا التبادل استفاد النقد فوائد لا تقدر ، إذ اتسع محطيه ، وعمق مداه ، فتشعبت تياراته التي اختلطت بال WAVES الموجات الفنية والفلسفية الحديثة . وعلى مر الأيام توارى الزبد الذي ذهب جفاء ، فاض محلت الآراء التي تم عن أفق ذاتي ضيق بعد أن أفسحت المجال للنظرة الموضوعية الرحبة التي تفاعلت مع تيارات الفكر الأوروبي الحديث . وهذه النظرة الأخيرة هي التي تمثل خلاصة النقد المعاصر ، فلم يعد بمنأى عن الحياة الاجتماعية والفكرية

بل جزءاً من صلبها وعموداً من أعمدتها الراسخة التي ترتكز عليها صرح الحضارة . وإلى عهد قريب اقتصر النقد الأدبي على تبيان مواطن الضعف والقوة في التعبير . وجلاء العبارة أو غموضها ، ودقّتها النحوية . ومحاسنها الفظوية . واختيار كلماتها ، وغير ذلك من الأمور التي تتصل بالصنعة الفظوية . لكنه بعد تبلور نظريات فرويد السيكولوجية خطا النقد خطوات واسعة في سبيل البحث عن المؤشرات اللاشعورية إزاء العمل الفني . ويقول إليوت في هذا الصدد : « إن الدراسات السيكولوجية قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً لم يكن له عهد بها من قبل . » ويتبين لنا ذلك في المنهج السيكولوجي الذي اتبّعه الدكتور رتشاردز والذي سبق الإشارة إليه .

الفصل الثالث

قضايا الشعر والنقد

وبعد أن أرسى إليوت معالم التقاليد ووصلتها بالدرج التاريخي للموروث من التراث الماضي وبين لنا كيف أن الاستفادة من هذا التراث لا تم إلا بالتفاعل معه على أساس موضوعي بحث . وهذه الموضوعية هي التي أدت بدورها إلى تبلور مهمة الناقد حول تربية الذوق الفني السليم ، كما أن ذلك لا يتأتى إلا بتحقيق المنهج العلمي الذي يرتكز على أسس عملية تطبيقية . تعرض إليوت لعدة قضايا نقدية جمعها في كتابه الذي أطلق عليه اسم الغابة المقدسة أو مقالات في الشعر والنقد^(١) .

لقد استهل هذا البحث بالحديث عن الحركة الانطباعية في النقد وبين لنا عيوب هذه الحركة التي اقتصرت على إيجاد معasan النصوص الأدبية بواسطة انطباعات الناقد التي هي وليدة الأثرة الشخصية . وغالباً ما تختلط بالمليون والأهواء الفردية . مثل هذا النقد إرضاء لنزوات الناقد : وإشاع لمشاعره . وطرح الفكرة الأصلية . وبعد عن التحليل المنطقي . فهو ناقص في منهجه ومرماه . مبتور في أسلوبه وطريقته : غامض كل الغموض لاعتماده على المؤثرات الحسية . فلا غرو إن نتجت عن هذه الانطباعات آراء ملتوية لا تمت بأية صلة للإنتاج الفني المراد تقييمه . فهو نقد يقوم على محض الصدفة . مبني على إيجاد العلاقات الفردية واحتلاق الروابط الشخصية . وتختلط مثل هذه الروابط عادة بعديد من الخبرات الذاتية التي تبعدنا عن المحيط الفني وتزجنا داخل إطار شخصي لا فائدة ترجى من ورائه .

ثم تعرض إليوت بعد ذلك للنقد المحرف الذي يحكم بالضعف أو القوة على إنتاج ما ، وهو في تصليفه إنما يجزم بما يراه طبقاً لما يضعه من أحكام وما يذهب إليه من قوانين لا صلة لها بالعمل الفني . ففشل هذه الفروض غالباً ما ترضى غروره وتشبع رغباته . وكثيراً ما أطبيع بالنقد بحريره وراء الجد ، وببحثه عن التعاليم الخلقية من وراء الأعمال الفنية . ولقد عانى النقد كثيراً من ميل بعض النقاد الذين حاولوا إيجاد الفروض والقضايا التي تخدم أغراضهم . وبدلاً من إبراز النقاط الحامة التي تستند إلى التحليل المنطق الدقيق والتي كثيرة ما تغيب عن ذهن القارئ ، نجد مثل هؤلاء النقاد قد أجهدوا أنفسهم في البحث وراء شخصية الكاتب أو الفنان .

إن النقد الصحيح يقوم على الإحساس بوجود اتجاهات عده اجتماعية وتاريخية وفكرية وأيضاً ثقافية بمعناها العام . إنه شمول هذه الاتجاهات مجتمعة ، فهي تكمل بعضها بعضاً . ويضيف إليوت إلى كل ذلك سبل المعرفة والاطلاع الواسع والإلمام الشامل بالتendencies المختلفة : فمن شأنها كلها أن تساعد الناقد على تقييم العمل الفني بمقارنته بغيره ، وبفهمه على حقيقته في غير مغالاة ولا إسفاف . حيث تتصبح لنا المتعة الفنية التي نشدها من وراء الخلق المبدع . وتبز لـنا معالم الأعمال العظيمة التي أثرت خبراتنا ، والإنتاج الرائع الذي زودنا بمحصيلة وفيرة وذخيرة غنية .

هذا فيما يحصل بالنقد أما فيما يختص بالشعر فلقد تعرض إليوت لمشكلة الشعر الفلسفي متخدلاً الشاعر الإيطالي دانتي إليجييري مثلاً له ، في « الكوميديا الإلهية » تلتزم الفلسفـة بالنسـيج الشـعري فـتشـد من خـيوـطـه ، وـتـتـدـاـخـلـ معـ مـكونـاتـه ، وـتـصـبـحـ جـزـءـاـ لاـ يـتـجـزـأـ منـ هـذـاـ التـنـسـيقـ المـبـدـعـ الذـيـ يـكـوـنـ فـيـ مـجمـوعـهـ ذـلـكـ الإـنـتـاجـ الفـنـيـ العـظـيمـ . وهـنـاـ نـلـاحـظـ تـفـاعـلـ الفـكـرـةـ الـفـلـسـفـيـةـ معـ الإـحـسـاـنـ الشـعـرـيـ فـأـثـرـتـهـ وـأـخـصـبـتـهـ وـتـخـالـلتـ كـلـ عـنـاصـرـهـ قـبـلـ أـنـ تـمـتـزـجـ بـهـاـ جـمـيعـاـ وـتـسـخـدـ مـعـهـاـ كـلـهاـ . وـفـيـ هـذـاـ الـاتـحـادـ إـبـراـزـ لـقـيـمـهـاـ الـجـمـالـيـةـ الـتـيـ تـسـتـمـدـهـاـ بـطـبـيـعـةـ الـحـالـ مـنـ تـمـاسـكـ

الأجزاء المكونة لذلك البناء الشامخ .

وقد يمَّاً امترج الشعر بالفلسفة كما في مؤلفات بارمنيدس وأميدادوقليس ، إذ نجد أن الفكرة الفلسفية قد اختلطت بالقدرة على الإتيان بالوجدان الصادق . وهذا الاتجاه قد انعكس أيضاً على مؤلفات هيراقليطوس وزينون وإنكسياجوراس . إلا أن الفضل الأكبر في تقدم هذا الاتجاه يرجع إلى لوقريطيوس الذي مزج منهاجه الفلسفي بالصور الشعرية الأصيلة ، وحاول في ثنایا عرضه لذلك المنهج أن يبرز لنا المعالم الشعرية المحسوسة في تطابقها مع الأفكار الفلسفية العميقية . إن هو إلا تطابق متكملاً للقضايا الميتافيزيقية ، وتجسيم للرؤيا الخلاقية . وتركيز للفكرة الفلسفية في بؤرة شعورية تعتمد على الحديث بقدر اعتمادها على الشعور الصادق والتأمل الأمين . وهذا هو موطن الجدّة في منهاج لوقريطيوس وفي شعره الفلسفي وفي محاولاته العديدة للتعبير عن الحياة العادية للإنسان في أسلوب أدبي رصين . ولقد ساعده على ذلك ميله الشديد إلى الملاحظة الدقيقة والتفكير المنطقي السليم .

ومع أن الشعر قد سار في خط منفصل عن الفلسفة في معظم الأحيان ، واعتمدت الفلسفة على الفكر المجرد في الوقت الذي حاول فيه الشعر أن يوضح معالم هذا الفكر بمزجه بالقوى الفنية الخلاقية ، نجد في تاريخ الأدب العالمي التحام الخطرين في الشعر الميتافيزيقي الذي لا يعتمد على الجدل بقليل استناده إلى الملاحظة التي تستمد قوتها من المشاهدة الفاحصة للميراثات المختلفة . وينذهب إليّاً إلى القول في هذا الصدد إن الشعر لم يكن يوماً أصلاً للفلسفة . كما أنه لم يضع الشكل الأساسي لها ، فهي لا تستند إليه في مراحل تطور الفكر أو في تقلباته ، فالعكس هو الصحيح . فلقد غزت الفلسفة ميدان الشعر ، واقتصرت محبيه ، وذلك بعد أن تبلورت قضايها ، ورسخت اتجاهاتها الفكرية ، وأصبحت في متناول الكتاب والشعراء .

ومن هذا يتضح لنا أن دانتي قبل أن يقدم على كتابة كوميدياه العظيمة قد استفاد فائدة لا تقدر من الفلسفة التي سبقته في العصور الوسيطة وأهمها فلسفة القديس توماس الإكويني الإيطالي وألبيرتوس الألماني وأبيلارد الفرنسي ورشارد أوف سانت فيكتور الأسكتلندي . وهنا يؤكّد لنا إليوت بأن آية محاولة لفصل هذه الفلسفة عن شعر دانتي فيها تعجّى لا يغتفر على الشاعر الإيطالي ، وفيها دحْض لا مبرر له لفنه الأصيل . فلقد استفاد دانتي من هذه الفلسفة بعد تفاعلها مع الحياة ؛ وهذا هو السر في عظمتها إذا ما قورن بلويريطيوس على سبيل المثال . ففلسفة دانتي جزء من حياته وركن أساسى في عالمه الشعري . واعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إنها بمثابة المحور الذى تدور حوله « الكوميديا الإلهية ».

ويختلف حول هذا المحور مستويات عديدة عاطفية ووجدانية ورمزية وكلها متداخلة في الهيكل العام للقصيدة . ويتصال بها كلها الكثير من الفعال والأحداث . يحدّها إطارات وأنظمة فلكية قد ساعدت دانتي على تجسيم فكرته عن الجحيم والمطهر والفردوس . وفي كل ذلك لا نجد دانتي يخلل المشاعر كما فعل شكسبير في كوميدياته وأمساواته بل إنه يبذل جهوداً جباراً لإيجاد الترابط بين المشاعر المختلفة العديدة . وهذا يصعب على القارئ فهم « الجحيم » على وجهه الصحيح دون الإلمام بالمطهر والفردوس بما فيهما من شخصوص وأحداث . إن ما نحس به من نفور وكآبة وعبوس في قراءة « الجحيم » يكلمه إحساس آخر بالحمل وبالشفافية الروحية في الفردوس . هذا بالإضافة إلى التركيب الهجرى الكبير القائم على مدارج المحسوسات والمعقولات والروحانيات .

* * *

إليوت والقيمة الاجتماعية للشعر :

للشعر بوجه عام وظائف اجتماعية كبيرة قد قام بها منذ العهود القديمة : فكثيراً ما تغنى به القوم في عمليات السحر وشفاء المرضى ودحْض أساليب الحسد

والشر . وفي ظل المدنيات القديمة كان الشعر جزءاً لا يتجزأ من الديانة والمعتقدات المتصلة بها والطقوس التي مارسها القدماء . ثم تلى ذلك ظهور الملائكة العظيمة كالاؤدسا والإيلياذة لهرميروس ، والمساوات الإغريقية التي أثرت في الشعر المسرحي قروناً عديدة ، وكذلك شعر الرعاعة^(١) وشعر الأغاني^(٢) وغيرها من الأنواع العديدة للأشعار التي قيلت في مناسبات اجتماعية شتى ، كما أنها تشيد بعواقب معينة قد خلدها التاريخ .

أما الشعر التعليمي^(٣) فلقد انحصر في الأشعار ذات المغزى الأخلاقى . ويدخل في نطاق هذا النوع من الشعر أصول الهجاء وأغراضه الاجتماعية ثم السخرية التي اختصت بها الملاحة . ويضيف إليوت إلى ذلك الكناية ذات المغزى الاجتماعي العميق الذي تعرضه بطريقة غير مباشرة فتختلف الحقيقة في ثوب أقرب ما يكون إلى الخيال . هذا إلى ما للشعر من أهداف اجتماعية أخرى الغرض منها الإصلاح والتطوير والبناء . وقد تبني هذا الاتجاه الشاعر الرومانسي شيللي .

ويضيف إليوت إلى ذلك قيمة الشعر في جلب البهجة والسرور والملائكة التي تحس بها إزاء العمل الفني الأصيل ، هذا إلى ما نستخلصه من خبرات وما تشعر به من أحاسيس مرهفة أراد الشاعر أن ينقلها إلينا من خلال أسلوبه وبيانه وصوره الشعرية . وفي هذا كله إثراء لمداركنا، وإلهاف لحواسنا، وإشباع لعواطفنا .

وفي ثنايا هذه التيارات كلها تتضمن قيمة الشعر وتتألور مفاهيمه الاجتماعية . فهو الأداة الصادقة التي تعبر فيأمانة عن معتقدات القوم وأماناتهم ، ومشكلاتهم التي تقتضيها التغيرات الاجتماعية والمادية العديدة على مر الأزمنة والعصور

Pastoral Poetry.

Lyric Poetry.

Didactic Poetry.

(١)
(٢)
(٣)

المتلاحة . ومكانة الشعراء في رأى إلليوت هي الطبيعة بل إنه يذهب إلى مدى أبعد من ذلك ويقول إن الشعراء على مر الأيام وكرها قد سبقوا الأزمنة التي عاشوا فيها والأجيال التي عاصرتهم بفضل آرائهم السديدة ، وفكيرهم الثاقب ، وبصائرهم النفاذة إلى أعماق الأمور وبواطن الأحداث .

وتبلور قيمة الشعر أيضاً في إحياء التراث الماضي ، وبعث الثقافات التالية ، وإنماء الاتجاهات القوية التي طواها الزمن . فمِنْهُ تعكس هذه الصور برمتها ، وعلى لوحاته تنفس تطورات الشعوب والأجيال ، فهو المدخل الخالد للبشرية جموعاً . ولعل شعر شكسبير يبين لنا ما يعنيه إلليوت ، فهو لا يختص بأمة بمفردها ، ولا بأدب أو بفن خاص ، إنه الصفحة اللالائعة التي تعبر عن الإنسانية كلها بأمالها وأوجاعها ، ويعطام بها وأمالها العريضة .

أما عن الأثر الاجتماعي للشعر فيرى إلليوت أنه من الصعب تحديده إذ أنه أثر غير مباشر ، ذلك أنه ينعكس على ميادين مختلفة يصعب تحديدها ، وعلى أية حال فإننا نلحظ دائماً وجود تجاوب واضح بين الشعر والثقافة القومية وبينه وبين المجتمع المتكامل ، وفي هذا التبادل إثراء ، وفيه نفع ونماء ، لا لفرد معين بل للأمة جموعاً . وقد يعتقد هذا الأثر أو ذلك التجاوب ليخرج عن نطاق المجتمع الذي وجد فيه لون معين من الشعر ليشمل العالم بأسره في حالات الروائع الفنية العظيمة . وهذا هو ما يعنيه إلليوت بالقيمة الاجتماعية للشعر .

* * *

إلليوت والشعر الميتافيزيقي :

في مقال لإلليوت في مجلة «السترن»^(١) أى المستمع في عددها الثاني والستين الصادر بلندن في مارس سنة ١٩٣٠ يعرف لنا الشعر الميتافيزيقي بأنه الوجдан الصادق المعبر عن الفكرة العميقـة ، به تتطابق الفكرة مع الخبرة الوجданـية في

التعبير الكل عن مظاهر «الحقيقة» . والشعر الميتافيزيقي الذي ازدهر في إنجلترا في القرن السابع عشر لم يهتم بالمشكلات الفلسفية كالوجود والخير والحق بقدر اهتمامه بالمشكلات النفسية والعاطفية للإنسان . ولقد نوه إلى هذا الاتجاه من قبل البروفسور جريرسون الذي أشاد إلليوت في أكثر من مناسبة بفضلاته الكبير في إبراسه معالم هذا اللون من الشعر . فلقد رأى جريرسون أن الشعر الميتافيزيقي في نشأته قد اختص بما أطلق عليه اسم «دراما الوجود» وحقائق الكون . ويتمثل ذلك في إنتاج الشعراء الفلاسفة الثلاث وهم لوقيطيوس ودانتي وجنته الذين أفرد لهم جورج ساتييانا دراسة خاصة ممتعة . وهؤلاء الشعراء قد عبروا عن «المعرفة» في شتى مراحلها ، وهذا مما يدل على أن للشعر القدرة على التعبير عن المشكلات الفلسفية بالإضافة إلى تعرضه للخبرات البسيطة التي تتصل بسطحة هذه الحياة من حزن وفرح ، وألم ولادة . وحب وكراهية ..

ولقد أسس المدرسة الميتافيزيقية في الشعر الإنجليزي الشاعر جون دون (١٥٧٢ - ١٦٣١) وانضم إليه آخرون مثل جورج هيربرت (١٥٩٣ - ١٦٣٣) وأندرو مارفيل (١٦٢١ - ١٦٧٨) وهنري فون (١٦٢١ - ١٦٩٥) . وقد اقتصرت مباحث هذه المدرسة على المشكلات الدينية والعاطفية والصراع بين المادة والروح .

ويتميز الشعر الميتافيزيقي لهذه المدرسة بوجه عام بفكرة الصراع بين مطالب الجسد وسائل الروح إلى الحرية والانطلاق والتخلص من أدرانه وبرائته ، وبالخوف من الموت والعذاب . وبنجسم فكورة الشر التي كانت ماثلة أمام غالبية هؤلاء الشعراء . ووجود الرذيلة التي كانت تلاحقهم وتكتدر صفوهم . وقد انعكست هذه الاتجادات برمتها على أشعارهم فجاءت لذا حزينة محملة بآيات العذاب والآلام بل التبرم أحياناً بحقيقة الوجود ذاتها .

والخط في نظرهم عذر في منبته ، سمو في أصله ونشأته ، متكملاً في مضئمونه . فها هو جون دون على سبيل المثال يطالعنا في قصيدة أطلق عليها اسم

« الذكرى السنوية »^(١) بقوله إنه هو محبوبته يكونان عالماً كاملاً لا ينقصه شيء ، أما العالم الذي نعيش فيه فهو ظل بل وخداع لعالمهما الحقيقى المتكامل . وأندرو مارفيل فى قصيده عن « تعريف الحب »^(٢) يذهب إلى القول إنه وخليلته قد احتلا قطبي العالم فهما بذلك يتحكمان فى دوران الأرض بل وفي مستقبل الكون الذى يتوقف إلى حد بعيد على عالم الحب المترافق والذى يمحوه القطب الشمالى حيث يوجد الشاعر والقطب الجنوبي حيث تعيش محبوبته ، وفي تعانقهما تعانق لعالم الحب بأسره .

ولما جاء جون درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) لم ترق في نفسه هذه المدرسة ، وأتهم جون دون مؤسساها بأنه قد حير عقول العذارى بمناقشاته وفلسفته بدللاً من أن يستحوذ على قلوبهن بالكلمة الرقيقة ، والحس المرهف ، والعاطفة الفياضة . إلا أن الحملة القوية التي وجهت إلى هذه المدرسة في القرن الثامن عشر قد قادها الناقد الإنجليزى المعروف الدكتور چونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) الذى بنى اتهامه على أن هؤلاء الشعراء قد تسابقوا في الجرى وراء كل ما هو مستحدث مع أن الجدة واضحة للعيان وعلى مرأى النظر في حياتنا اليومية العادية . كما أن اتجاهاتهم كانت تحليلية ولهذا فإنهم لم يتمكنوا من جمعها في محيط واحد . لكن الحقيقة تناقض هذه الاتهامات فلقد تمكّن شعراء هذه المدرسة من إيجاد الصلة والترابط بين المرئيات . وذهب إليوت في رده على هذه الاتهامات إلى القول بأن الدكتور چونسون قد أبرز في اتهاماته لهذه المدرسة نفس الأسباب التي يستحقون عليها المدح والثناء . فلقد جمعوا المرئيات المتشابهة في دائرة واحدة ، وفي ذلك إخضاب وإثراء للصورة الشعرية ، وإبراز لأوجه الشبه والتعارض في عالمي الفكر والحس . في صورهم الخلابة فطنة ، وفي معانيهم أغوار عميقه ، وفي تعبيراتهم قوة وذكاء .

ومن هنا عارض إليوت معارضه شديدة الاتجاه القائل بأن هذه المدرسة تتف بعريدة عن التيار العام للأدب الإنجليزي ، واعتبر هذه المدرسة امتداداً للعصر السالف وهو العصر الإليزابيثي ونمّوا طبيعياً لذلـك العصر . ويتصـح لنا هذا النـو في إحساسـهم بالفـكرة أو في مـزجمـهم الفـكرة بالإحسـاس ، فالـفـكرة بالنسبة لهم تشـتمـل على خـبـرة كاملـة من شأنـها أن تـغـير من مشـاعـرـهم . وقد تـنـافـرـ الخبرـات وتـبـاعـدـ بالنسبة للـشـخصـ العـادـي ، لكنـها تكونـ في ذـهنـ الشـاعـرـ كـلـياتـ جديدة تـتوـاردـ في خـاطـرهـ تـوارـدـ الـظـمـآنـ إلىـ الـيـنـبـوـعـ الذـىـ يـتـفـجـرـ مـاءـ عـذـباـ . وهذاـ هوـ الحالـ فيـ شـعـراءـ هـذـهـ المـدـرـسـةـ فيـ اـتسـاعـ خـبـراـتـهمـ وـتـنـوـعـهاـ وـتـشـعـبـهاـ وـفـيـ عـمقـهاـ وـإـصـالـتهاـ .

ويضيف إليوت إلى ما تقدم ما نلحظه في أواخر عهـدـناـ بهـذـهـ المـدـرـسـةـ وـقـبـلـ بـزوـغـ فـجرـ القرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ منـ اـنـفـصـامـ فيـ عـرـىـ الـوـحـدـةـ الـتـىـ مـزـجـتـ الفـكـرةـ بـالـإـحـسـاسـ ، وهذاـ الـانـفـصـالـ لمـ نـفـقـ منهـ فيـ مـحـيـطـ الـفـكـرـ وـالـأـدـبـ حـتـىـ يـوـمـناـ هـذـاـ عـلـىـ حـدـ تـبـيـرهـ . وماـ سـاعـدـ عـلـىـ اـنـفـرـاجـ شـقـ الرـحـىـ ماـ تـرـكـهـ كـلـ مـلـتونـ وـدـرـايـدنـ مـنـ آـثـارـ وـخـيـمةـ فـيـ هـذـاـ المـضـمارـ .

فـيـ الـوقـتـ الذـىـ أـصـبـحـتـ فـيـ الـلـغـةـ أـكـرـ طـوـعاـ وـصـيـاغـةـ فـيـ يـدـ الشـاعـرـ ، تـبـلـورـتـ الشـاعـرـ ، وـوهـنـتـ الـأـحـاسـيسـ . فـلـقـدـ كـانـ الشـعـراءـ الـمـيـتـافـيـزـيـقـيـونـ أـكـثـرـ نـضـجـاـ مـنـ شـعـراءـ القرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ ، وـهـذـاـ أـمـكـنـهـمـ التـبـيـرـ فـيـ أـصـالـةـ وـاضـحـةـ عـنـ مـنـاطـقـ الـفـكـرـ وـالـإـحـسـاسـ وـالـجـمـعـ بـيـنـهـماـ ، فـكـانـ لـشـعـرهـمـ صـدـىـ عـمـيقـ فـيـ نـفـوسـ كـتـابـ الـفـكـرـ وـالـإـحـسـاسـ وـالـجـمـعـ بـيـنـهـماـ . هـذـاـ إـلـىـ أـنـ الصـوـرـةـ الـشـعـرـيـةـ الـمـيـتـافـيـزـيـقـيـةـ لـشـعـراءـ القرـنـ السـابـعـ عـشـرـ كـانـتـ أـقـدـرـ مـنـ غـيرـهـاـ فـيـ التـبـيـرـ عـنـ تـعـقـيدـ الـحـيـةـ وـتـشـعـبـ الـمـدـنـيـةـ ، فـرـجـعـ شـعـراءـ الـعـصـرـ الـحـاضـرـ بـمـخـيـلـاتـهـمـ إـلـىـ هـذـاـ الـيـنـبـوـعـ الـحـىـ لـيـسـدـ غـلـتـهـمـ ، وـيـفـصـحـ عـمـاـ تـجـيـشـ بـهـ صـلـوـرـهـمـ ، وـمـاـ يـحـسـونـ بـهـ فـيـ أـعـمـاقـ نـفـوسـهـمـ .

الفصل الرابع

ملاحظات في تعريف الثقافة^(١)

وكما تأثر إليوت في حملته على الرومانسيّة بآراء الناقد الفيلسوف ت. إ. هيوم كذلك تأثر أيضاً في تعرّضه لمضمون الثقافة بآراء الشاعر والناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨)^(٢). فلقد ذهب أرنولد في تعريفه للثقافة في مقدمة كتابه المشهور عن «الثقافة والفووضي»^(٣) إلى القول بأنّها : «متابعة الكمال التام عن طريق الرغبة في معرفة أحسن القول والتفكير في العالم فيما يختص بالأمور التي تهمنا»^(٤).

أما الانحراف عن هذه المتّابعة فغالباً ما يؤدي إلى الفوضى العقلية أو الخلقية التي تودى بالأفراد والجماعات إلى التهلكة . لكن أرنولد لم يوجه اهتمامه للجماعات بقدر عنايته بالأفراد ، فلقد كان رائده هو تحقيق صحة الفرد الذهنية والروحية أي كياسة الفكر والاستجابة لوازع الضمير والتزعزعات الخلقية عند الإنسان . وهذا هو ما عارضه فيه إليوت ، إذ أنه يرى أن فكرة أرنولد عن الثقافة ناقصة مبتورة ، ذلك أنه لم يطبق الكياسة الفردية على الجماعات المختلفة ، بل اكتفى بتتبع مراحل الكمال عند المرء دون أن يتعرض للمثل العليا التي تربط الجماعات بعضها بعض .

إن إشارات أرنولد لبعض الجماعات التي اطلق عليها اسم البرابرة والحضرىين

Notes Towards the Definition of Culture.

Matthew Arnold.

Culture and Anarchy.

“A pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world.”

Matthew Arnold, Preface to *Culture and Anarchy*. London 1923, p.x.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

إنما هي إشارات عابرة تخدم قضيته الفردية التي كرس مجدهاته للذود عنها ، ولهذا جاء مفهوم « الثقافة » عنده ضعيفاً . ويرجح إليوت السبب في ذلك إلى خلو منهاجه من التطبيقات الاجتماعية التي تشد من أزره . فلقد أضاف إليوت إلى هذا المفهوم نواحي عديدة منها التأدب والد茅ة ورقة الإحساس والمشاعر ؛ ثم التعليم الصحيح والإمام الشامل بالتراث الماضي وحكمة القدامي . كما يشمل هذا المفهوم أيضاً على اتساع الأفق العقلي وشموله لل الفكر الفلسفى والقضايا الفكرية الجردة والقدرة على استيعابها والتعبير عنها . كما لعبت أيضاً الفنون المختلفة دوراً جوهرياً في نشر الثقافة فهي عماد الحضارات وركن أساسى في نشأتها ورفعتها .

ويرى إليوت أن هذه النواحي المختلفة تكون سلسلة متصلة الحلقات في المضمون الكلى « للثقافة » ، كما أن نقص إحداها لا بد وأن يؤثر على بقية هذه الاتجاهات . فالمقدرة العقلية التي لا تستند إلى شيء من التهذيب تؤدي غالباً إلى الغرور والادعاء . ويستخلص إليوت من هذه المقدمات المنطقية قوله بأننا « إذا لم نجد الثقافة في أحد فروع هذا التكامل ، فعلينا أولاً إلا نتوقع شخصاً بمفرده قد حذق فيها برمتها ؛ ونستنتج تباعاً لذلك أن الثقافة الكاملة بالنسبة للفرد قد أصبحت خرافه ؛ وعلينا إذن أن نبحث عن الثقافة خارج نطاق الفرد أو الجماعة التي تتكون من الأفراد ، في محيط أكثر رحابة ، لنجد لها في نهاية الشوط في نموذج المجتمع بأسره (١) ». .

وعلى ذلك فالثقافة الفردية لا يمكن عزلها عن الثقافة الجماعية ، وهذه بدورها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع المتكامل . فالجماعات المثقفة تعمل دائماً في نسق

(١) “If we do not find culture in any of these perfections alone, so we must not expect any one person to be accomplished in all of them; we shall come to infer that the wholly cultured individual is a phantom; and we shall look for culture, not in any individual or in any one group of individuals, but more and more widely; and we are driven in the end to find it in the pattern of the society as a whole”.

T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*. London 1948, p. 23.

كلى متجانس داخل إطار المجتمع الكبير ، فحياة هذه الجماعات قائمة على مشاركتها في وحدة الغايات والأهداف ، كما أنها تستمد كيانها من تبادل الرأى ووجهات النظر .

فلقد كانت الثقافة القبلية عامة ، ويتقدم المدنية انتقال الثقافة تدريجياً من التعميم إلى التخصيص ، مما أدى إلى ظهور فروع مختلفة في الديانات والفنون والعلوم والآداب . ومن ثم تبلورت المدنيات وفصلت الطبقات بعضها عن بعض ، وتخصص هذا الاتجاه عن سلسلة طويلة من التنازع والتناحر . وهذا التنازع الطبيعي قد انعكس على التناحر العقلى حتى بلغ الصراع أشداته بين وجهات المعرف المختلفة . وهذا الاحتكاك مرده إلى قيام بعض العلوم على أكتاف غيرها ورغبة البعض الآخر في السيطرة على سواها .

إلا أن هذا الاحتكاك في نظر آليوت قد ولد لنا مستويات شتى من « الثقافة » وترك وراءه وجهات متعددة . ولقد لعبت المبادئ الوراثية والأسس البيئية أدواراً خطيرة في تشكيل هذه المستويات ، فانعكست على ثقافات المجتمعات ، وتأثرت بها تأثراً ملحوظاً على مر الأزمنة ، فتوارت بعض القيم التي ذهبت أدراج الرياح ، وحلت مكانها قيم جديدة فيها استجابة لتقدير الفكر ولتعقيد سبل الحياة كلما تطورت المدنية وخطت خطوات وثابة نحو التقدم .

على أن ذلك لا ينسينا جانب الخطورة إذ أن التأدي في التخصص قد يؤدي أحياناً إلى فصم عرى « الثقافة » . وهذا التفكك يعد ضربة قاضية على المجتمع بأكمله ، فمن المتعذر صحوته بعد هذه النكبة التي حلت به ، إذ يعتبرها آليوت أشد النكبات وأنظرها بلية . فالانحلال الثقافي^(١) منتج من التعارض الفكري ، والتكتل الأيديولوجي أو المذهبى ، ومن التشتيت الذهنى ، والانفصال الطبيعي داخل المجتمع ، مما أوجد هوة سحرية بين الأشكال والمضمونين . ويشير

لليوت إلى هذا النوع من الانحلال في المجتمع الغربي بقوله : « لقد نجا الفكر الديني إلى العزلة التامة بعيدة عن الخبرة الدينية ، والفلسفة قد بعدت عن الفن ، ونمّت هذه العزلة بواسطة جماعات لا تتصل الواحدة منها بالأخرى . فتبلاه الإحساس الفني بعد أن عاش في منأى عن الإحساس الديني ، ولتي الأخير نفس المصير بعد انفصاله عن الإحساس الفني »^(١) . هنا يكمن الخطر الذي يؤثر في المجتمع كوحدة كلية . وهذا الانحلال لا ينعكس على الأفراد الذين يكونون هذه الجماعات فحسب ، بل إن خطره يمتد إلى غيرها من المجتمعات التي عاصرتها والتي تلتها . فلم تكن « الثقافة » يوماً ما وقفاً على جيل معين أو عصر يذاته ، بل إنها تشمل العالم بأسره والبشرية جموعاً .

ففقد توارثت الأجيال ثقافات متعددة ، ولم تكن في مجموعها مجرد خبرات متتالية ، بل إنها تكون أسلوباً في الحياة ، ينتقل من جيل إلى جيل ومن عصر لآخر . ويوضع لليوت على عاتق جماعة المثقفين مهمة نقل التراث الماضي وتنوير أذهان أهل الحاضر . ولا تقتصر مهمتهم على بعث التراث المحلي بل الاتصال أيضاً بالثقافات الأخرى التي أثرت وما زالت تؤثر في ركب الحضارة . وبهذا تتفاعل الثقافات التي لا تقتصر على لون معين ، ولا تخضع لإطار محل خاص .

ولا يعني لليوت من وراء ذلك خلق ثقافة عالمية قاعدة على محاولة التوفيق بين الثقافات المختلفة . فالثقافة العالمية في نظره هي مجموعة الثقافات المحلية التي تتصل بعضها ببعض والتي تستفيد من الثقافات الأخرى بقدر ما تفيدها أيضاً . فهو لا يعني بالثقافة العالمية محظوظاً بالخصوص المحلي ، فليس هذا من شأن « الثقافة »

^(١) “Religious thought and practice, philosophy and art, all tend to become isolated areas cultivated by groups in no communication with each other. The artistic sensibility is impoverished by its divorce from the religious sensibility, the religious by its separation from the artistic.”

Ibid., p. 26.

في شيء . إن الاحتفاظ بالمؤثرات المحلية فيه خصوبية ونماء للثقافة العالمية ، إذ تتبادر الثقافة العالمية عن طريق احتكاك هذه المؤثرات بعضها ببعض . وفي اختلافاتها إثراء للثقافة وشعب لقوميتها .

ومع أن التعليم يحتل مكان الصدارة في هذه المقومات إلا أن هناك عناصر أخرى لها قيمتها أيضاً في تشييد صرح «الثقافة» وهي العوامل المنزليه والبيئية والصحافة وسائل النشر والإعلام وغيرها من الأمور التي تتصل بحياة الناس وتشكل أفكارهم ، وطرق معيشتهم ، وأعمالهم التي يقومون بها ، وسائل تسليتهم وسلوكهم . أو يعني آخر كل ما يتصل بحياتهم الخاصة وال العامة .

الفصل الخامس

إليوت ونقده للمسرح الإليزابي

إن تقدم الفن المسرحي في العصر الإليزابي في إنجلترا يرثينا اختلافاً جوهرياً في المضمون اللغوي بالنسبة لكتاب المسرح الذين سبقوه هذا العصر . فبيتها اعتمد « كيد »^(١) و « مارلو » على أساليب البيان المختلفة التي تهدف إلى الإثبات بالتعابير البراقة المنمقة ، إذ بشكسبير يبذل جهود طاقته في الإفصاح عن مكنونات النفس وما يجيش في صدور الناس من مشاعر وإحساسات مختلفة متباينة . فلقد أصبح التعبير اللغوي على يد شكسبير أو وبستر^(٢) أكثر طواعية في تعبيره عن مستويات الشعور . فالمرونة الوجدانية قد تبلورت في هذا العصر إلى أن أصبحت سمة أصلية له بعد أن تخلصت تدريجياً من حدود الصنعة والتتكلف . فلا غرو إن اصطبغت بالصبغة الفنية الخالصة في اعتمادها على المواقف المسرحية وفي تجسيم الأبعاد والزوايا التي تبدو منها شخصوص المسرحيات . ففي مسرحية « روبيو وجولييت » على سبيل المثال يتعدد المحبان لا شعوريًا بعد أن ذابت الفوارق والقواعد بينهما . فهذه المسرحية تبين لنا في وضوح وجلاء الأبعاد المختلفة للدراما النفس حينما تخطوا خطوات وثابة نحو السمو والصفاء ، وما يصادفها في سبيل تحقيق مبتغياتها من صعب وما يقف أمامها من سدود منيعة تحول دون هذا التقدم نحو غرضها المنشود .

ولقد تأثر المسرح الإليزابي بفن سينيكا^(٣) الكاتب المسرحي الروماني الذي يرجع له الفضل الأكبر في إرساء دعائم الأسس التي ارتكز عليها الفن

Kyd.
Webster.
Seneca.

{ ١)
{ ٢)
{ ٣)

المسرحى في العصر الإليزابيثى . فقد أجاد سينيكا في خلق شخص مسرحياته الذين اتسموا بولائهم للدولة وتفاعلهم مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الخارجيه . ويختلف المسرح الرومانى في هذا الصدد اختلافاً بيناً عن المسرح الإغريقي إذ أن الأخير يعتمد اعتماداً كبيراً على القدرة ، وصلة بني البشر بالآلهة ، وما ينبع عن ذلك من إيمان مسؤوليات أخلاقية لها طابع تقليدى معين . وهذه فإن عنصر الصراع الذى أثار المأسى الإغريقي قد اضمحل في عصر الدراما الرومانية ، فبدلاً لنا ضئيلاً باهتاً . إذ اقتصر على بعض الانفعالات الوجданية الخاضعة للنزوات الخاصة حينما تتعارض مع الأحداث الخارجيه . وإذاء هذا الأضمحلال زخرت المسرحيات الرومانية وبخاصه مسرحيات سينيكا بالأحاديث الطويلة التي لا تفيده شيئاً في تقدم الحبكة الفنية ، كما أنها لا تساعده بالتالى على إبراز أعمق المضامين الدرامية التي تتسم بها المأسى العظيمة التي أنتجها الإغريق . إن هى إلا سلسلة من الألفاظ الرنانة والتعابير المشجعة التي لا تفيده « التكتيكي » المسرحي في شيء .

أما بالنسبة للشكل الذى قام عليه المضمون المسرحي عند سينيكا فقد صيغ في قالب خلق تحدى أبعاد صارمة لا تعطى مجالاً لنمو الشخصيات في تفاعلها مع المواقف الدرامية المختلفة . أما في حالة المسرحيات الإغriقية فإننا نحس بأن الخطوط الأخلاقية قد نسجت على منوال « شكلي » قد أحكمت أوصاله ، إذ أنه قائم على التجاوب الفنى بين الفكرة التراجيدية ومقوماتها المسرحية . وهذا التجاوب وليد النزعات الدينية والطقسية التي نبعث منها المأسى في منشأها .

إن فكرة الحبكة لم تكن واضحة المعالم في الفن المسرحي عند سينيكا . ذلك أنه كان ينتوى غالباً قصة متداولة قد تعارف معظم الناس عليها ثم يصيغها في قالب لا تقول إنه قالب مسرحي صميم ، إذ أنه يعتمد على الحوار بقدر اعتماده على الإسهاب في الوصف . وسرد الأحداث البطولية . وصياغتها كلها داخل إطار منمق من التعبير الفظوي . وكثيراً ما يعتمد سينيكا على إثارة الرعب بإراقة

الدماء كما في مسرحية «ثيستيس»^(١) التي أطلق عليها إليوت اسم «تراجيديا الدماء»^(٢). فقد أثرت تأثيراً ملحوظاً في «الtragédia الإسبانية» لـ توماس كيد^(٣) و «الملك لير» لـ شكسبير^(٤) و «دوفة مولفي» لـ جلون وبستر^(٥). وقد لازم المسرح الإليزابيتي هذا الاتجاه سنين عديدة ، إلا أن إليوت لا يعد سنيكا مسؤولاً عن ذلك بقدر ما يلقي التباعية كلها على عاتق المسرح الرومانى بوجه عام ، إذ تغلغل فيه الميل إلى سفك الدماء .

كما تأثر كتاب المسرح الإليزابيتي أيضاً بالمواقف الدرامية والتعبيرات اللغوية التي ذهب إليها سنيكا . ويتجلى هذا الأثر في مسرحيات كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣)^(٦) وروبرت جورين (١٥٦٠ - ١٥٩٢)^(٧) وبن جونسون (١٥٧٣ - ١٥٧٧)^(٨) وجورج تشامان (١٥٥٩ - ١٦٣٤)^(٩) ، وهؤلاء جميعاً قد قاموا بمحاكاة سنيكا في منهاجه وطرق تفكيره وأسلوبه . ولم يقتصر هذا الأثر على كتاب العصر الإليزابيتي بل امتد إلى غيرهم من كتاب المسرح أمثال سيريل تورنير (١٥٧٥ - ١٦٢٦)^(١٠) وفيليب ماسنجر (١٥٨٤ - ١٦٣٩)^(١١) وجون فورد (١٥٧٦ - ١٦٣٩)^(١٢) ووليم وتشرلي (١٦٤٠ - ١٧١٦)^(١٣) ووليم كونجريف (١٦٧٠ - ١٧٢٩)^(١٤) . وهنا يقرر إليوت بأن شكسبير قد أفاد هؤلاء الكتاب الذين جاءوا من بعده بقدر ما استفاد من تلك

“Thyestes”.	(١)
“Tragedy of Blood”.	(٢)
Thomas Kyd’s “Spanish Tragedy”.	(٣)
Shakespeare’s “King Lear”.	(٤)
John Webster’s “Duchess of Malfi”.	(٥)
Christopher Marlowe.	(٦)
Robert Greene.	(٧)
Ben Jonson.	(٨)
George Chapman.	(٩)
Cyril Tourneur.	(١٠)
Philip Massinger.	(١١)
John Ford.	(١٢)
William Wycherley.	(١٣)
William Congreve.	(١٤)

الذئبيرة القوية والخصيلة الفنية التي وجدتها أمامه بعد أن أثراها مارلو ، لكنها ترجع في أصولها وجذورها إلى سينيكا الذي غرس بذورها وبخاصة في مضمار التعبير اللغوي . على أن هذا الأثر لم يقتصر على محيط الأسلوب بل تعداه إلى المحور الفكري الذي تدور حوله غالبية مسرحيات تشاينا وبن جونسون وماسنجر على سبيل المثال . كما أن بعض مسرحيات شكسبير مثل « الملك لير » لم تخرج عن الحتمية القدرية التي دعم أنسها سينيكا إذ أن الخط الدرامي هذه المسرحية ينتهي إلى خاتمة محتملة لا يمكن الفرار منها .

* * *

وتتضح لنا هذه الحتمية الدرامية في مسرحية « تامبورلين العظيم »^(١) لمارلو ، إذ نجد تامبورلين يكرس كل مجدهاته في سبيل البحرى وراء الكسب المادى والحصول على القوة مهما كلفه ذلك من عناء وقسوة . وهو في سبيل بحثه عن العظمة واللحاظ قد ضرب بالمثل والمبادئ عرض الحائط ، فتحدى الآلهة والناس ، لكنه عجز عجزاً تاماً أمام سلطان الموت الذى نهره وقهقه ورده على أعقابه خائباً محسوراً .

إلا أن هذه الأبعاد الدرامية التي نجح مارلو في تجسيمها حول صراع تامبورلين قد تبلورت في مسرحيته المشهورة « الدكتور فوستوس »^(٢) ، إذ يتحول الصراع إلى مخنة داخلية بعد أن باع فاوستوس نفسه للشيطان في سبيل حصوله على مزيد من العلم والمعرفة . فلقد تاقت نفسه إلى المعرفة المطلقة ، ولهذا نبذ كل ما وصل إليه من علوم الغصوص الوسيطة ومعارفها . ولقد أجاد مارلو في تعبيره عن هذا التحالف مع الشيطان وما نتج عن ذلك من صراع مرير حول محاولات فاوستوس في تحقيق مآربه والبحرى وراء مشهياته بعد أن ضحى في سبيل ذلك بكل مرتخص وغال . وهذا جاءت لنا هذه المسرحية قوية في تعبيرها عن دراما

“Tamburlaine the Great”.
“Dr. Faustus”.

{١٢}

النفس وترجيديا الروح . وما زاد في موجة الصراع التي تتخالل المسرحية برمتها تأرجح فوستوس بين الخير والشر ، وبين الأمل واليأس ، وبين التسليم أحياناً للإرادة الإلهية والخضوع المطلق للنزاوة العارمة ووازع الشر الذي أطاح به آخر الأمر إلى الخضيض . فلم يفق إلا بعد فوات الأوان ، فكانت كبوته نهائية ، وخاتمته حتمية محذزة . ولعلنا نحس بهذه الحتمية في المواقف الأولى للمسرحية من خلال الحوار الطويل بين فاوستوس ومفيستوفيليس^(١) (الشيطان) ، كما نشعر أيضاً بأن فاوستوس قد سار في هذا الاتجاه الذي تصعب العودة منه ثانية . لقد عرف أخيراً أنه لا يملك مفاتيح الغيب ، كما أن حصوله على المعرفة المطلقة قد أصبح ضرباً من ضروب الخيال وهو ما قد هوى به إلى أعماق تلك الهوة السحرية التي طوته تحت ثراها وظلماتها .

* * *

وبالرغم من أن مارلو لم يعمر طويلاً إذ مات وهو في التاسعة والعشرين من عمره إلا أن شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) قد تأثر به تأثراً واضحاً وبخاصة في مسرحيته الخالدة « هاملت » بما فيها من صراع ونزاع وتردد ، وكلها صدای لمحنة الدكتور فاوستوس الداخلية . ويرجع مارلو الفضل في إرساء معالم التراجيديا بعد المحاولات اليائسة التي قام بها بعض كتاب المسرح الذين سبقوه أمثال توماس ساكفيل^(٢) وتوماس نورتون^(٣) اللذين اشتراكاً في كتابة مسرحية « جوربودك »^(٤) . لقد أصبح البيت الشعري الأيامي أكثر طوعاً وسلامة في التعبير عن الموقف الدرامية المختلفة ، فجاء بلسماً شافياً لكتاب المسرح في العصر الإليزابطي وبخاصة بعد ذلك الملل الذي نحس به في أبيات « جوربودك » . هذا وقد

Mephistopheles.

Thomas Sackville.

Thomas Norton.

“Gorboduc”.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

أضف شكسبير على البيت الأيامى من الرقة والعدوبة والأصالحة والقوة ما هو أهل له بعلم أن خطأ به مارلو خطوات كبيرة حالفها التوفيق .

وإذا كان مارلو قد اهتم بمسرحية الشخص الواحد فإن شكسبير قد كرس مجده وداته كلها للعلاقات الإنسانية القائمة بين بني البشر وبخاصة ذوى الباه والعظمة والسلطان . هذا إلى أن مسرحيات مارلو في جذبتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالماسي الإغريقية ، إذ في مأساة « الدكتور فاوستوس » نجد صراعه ضد القدر ومحاولاته المتكررة للسمو إلى مصاف الآلهة .

أما في مسرحيات شكسبير فإن ما يحل بالبطل من بلايا لا يتركز عليه وحده ، بل إن هذه الآثار الوخيمة تمتد طولاً وعرضياً لتشمل عدداً غفيراً من الشخصيات المتصلة به ومن هنا كان عنصر الخوف الذي تتولد منه الشفقة على البطل ومن حوله في صراعهم ضد الأقدار . فنحن نشفق على الملك لير أكثر من ما كبرت إذ أن الأخير كان طوعاً لإرادة زوجته فهى اليد المحركة وراءه التي دفعته لقتل الملك دنكان .

كما تلعب الصدفة دوراً هاماً في بعض مسرحيات شكسبير في تشكيل الحدث كما في مسرحية « روميو وجولييت » فلولا تأخر جولييت في رقادتها لما أقدم روميو على نهاية المفاجعة ، ولو لا توافق إدجار في مجده إلى السجن لم له إنقاذ حياة كورديليا ذات الشخصية الملائكية في مسرحية « الملك لير » ، ولو لا مهاجمة القراءضة لسفينة هاملت لما عاد على عجل إلى الدانمارك للانتقام من عممه في مسرحية « هاملت » .

هذا إلى أن الفاجعة التي تنتهي بها مأسى شكسبير ترجع في أصولها إلى الصراع الدائم بين البطل والأقدار أو بينه وبين غيره من الشخصيات . والصراع الداخلى وهو أشدها خطراً وأكثرها عمقاً هو ما تنسم به مسرحيات « هاملت » و « ماكبث » و « الملك لير » ، وفاجعة كل منهم هي نتيجة مؤكدة لما قدمت يداه من فعل . فها هو ماكبث تسوقه الرغبة الملحّة في الحصول على الباه ،

والملك لير في نوبة من البلاهة قد قام بتقسيم مملكته بين بناته ، أما في حالة هاملت فإن مجرى الأحداث وما تولده من تردد وصراع قد فرضت نفسها كلها فرضاً عليه فأجبرته على الانتقام . ولعلنا نحس في أعمق نفوسنا بالراحة والرضى في خاتمة كل من هذه المأسى حينما ينقلب الشر ضد صاحبه ويثاب أصحاب الضيائرة الحية والنفوس الأبية ، إلا أن هذا الاتجاه لا يشكل قاعدة مطردة ، ففي موت كورديليا في مسرحية « الملك لير » صدى للحياة الاجتماعية العادلة التي لا تخضع دائماً مثل هذه القضايا .

* * *

ولما جاء بن جونسون وجد النقاد أن مسرحياته تخاطب العقل أكثر من مخاطبها للوجدان . كما أن الإمام بالنسبة الجمالية في مسرحياته أمثل « فولپوني »^(١) و « السيدة الصامتة »^(٢) و « الكيواوي »^(٣) يحتاج إلى جهد وعناء للبحث عنها من وراء السطحية التي قد تبدو لنا بعد قراءتها على عجل . ويقول إليوت إنه لتقدير هذه المسرحيات من الوجهة الفنية فإننا نحتاج لدراستها ككليات لنصل إلى مضمونها الدفين ومحورها الذي تدور حوله كل منها .

لقد فشل جونسون حينما همّ باقتحام عالم التراجيديا ، وحيثئذ عرف جيداً بل أيقن أن ازدهار فنه منصب على الملاحة بهجاها المقذع وسخريتها الاجتماعية . وقد وضع نصب عينيه بعض المثل الخلاقة ، وتركز هجاوته حول تلك الشخصيات التي تحيد عن هذه المثل ، أما بقية شخصيه المسرحية فهم أناس لا حول لهم ولا قوة ، يبدون لنا في معظم الأحوال كلوحات باهتة لا حراك فيها ، يعززهم الطابع الدرامي أو القيمة المسرحية التي تزخر بها ملهاة موليير مثلاً .

إن جونسون يؤثر الواقعية وهذا يعزز الجو الرومانسي الذي أجاد شكسبير

^(١) "Volpone".

^(٢) "The Silent Woman".

^(٣) "The Alchemist".

في إبداعه كما في مسرحية « العاصفة »^(١) على سبيل المثال . كما يعوزه أيضاً التحليل النفسي الرائع الذي يتخلل مسرحية « هاملت » مثلاً . إن شخصياته على وجه العموم تفتقر إلى الأبعاد المترامية التي تخلق من آدميهم أناساً ينبعضون بتفاعلات الحياة وبالانفعالات التي تتشكل بتشكيل الموقف المسرحي ، وتتعدد باختلافها وتزاحمتها . كما أن شخصياته النسائية تعوزها الرقة والعدوبة بل الجرأة والإقدام أيضاً ، وهذه كلها تزخر بها مسرحيات شكسبير .

لكن جونسون قد ضرب قصب السبق في مضمار الحبكة المسرحية وفي نعوها وتعقادها . ولقد ساعده على ذلك ما نحس به من ثراء في الأحداث أحياناً . وهو في كل ذلك يحرص كل الحرص على مراعاة الوحدات الكلاسيكية للزمان والمكان والحدث ، فهذه الفرضيات التي وضعها أرسطو كانت طوع بنان جونسون ، فلم تكن عائقاً يقف حائلاً في وجهه كما وقفت في طريق كورنيل^(٢) مثلاً إذ أنها لم تساعد الكاتب الفرنسي على إبراز أحداته ونمط شخصيه المسرحية .

لكن هذا لن ينسنا قول إليوت إن شخص جونسون المسرحية ما هي إلا أنماط تتسم بطابع المغالاة ، وتقوم على دعامة من الهزل أو الفكاهة في أبسط صورها . وهي لهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف أو الموقف المعدة لها كما في ملهاة « فولپون » ، إذ يصعب علينا انتزاعها من الموقف الخاصة بواقع الحياة في إنجلترا في العصر الإليزابطي . أما كوميديات شكسبير فقد كتبت لها الحياة ، كما يقول إليوت ، في أي عصر وفي أي مكان ، إذ أنها تبلغ من القوة ما يجعلها تفاعلاً مع الأزمنة والبيئات المختلفة أمراً ميسوراً . فلقد تشابكت فيها الأحداث وتأصلت فيها الجذور التي امتدت إلى البواطن الدفينة لخصال الناس ودوافعهم ومتغيراتهم . إن التربة الشكسبيرية غنية بعقولها لكنها عند جونسون تفتقر إلى المواد الأولية ، فلا غرو إن أنتجت لنا نباتاً ذابلأً آيلاً للسقوط .

“The Tempest”.

Cornille.

(١)

(٢)

الفصل السادس

النقد الحديث كما يراه إليوت

في المخاضرة التي ألقاها إليوت في جامعة مانيسوتا بأمريكا سنة ١٩٥٦ تحت عنوان «حدود النقد»^(١) أضاف عدة آراء للاتجاهات السالفة التي سبق أن أعلنتها على صفحات الكتب والمجلات وفي المعارضات العامة . لقد نوّه أولاً إلى تغير اتجاهات النقد في الفترة الأخيرة منذ عصر الناقد الفذ كوليردج^(٢) إبان الحركة الرومانسية إلى وقتنا الحاضر . والسبب في ذلك مرده إلى تقدم العلوم الاجتماعية في السنوات الأخيرة وبخاصة في النصف قرن الماضي . ولقد انعكس هذا التقدم على أساليب النقد واتجاهاته . هذا إلى تأثير النقد أيضاً بالمنهاج العلمي الذي خطط في القرن العشرين خطوات وثابة واسعة ، كما تأثر أيضاً بالدراسات النفسية التي انعكست بدورها على فروع الأدب والفن المختلفة . وأضاف إليوت إلى هذه الأسباب التي أدت إلى تشكيل قضيائياً النقد عدة مشاكل أخرى لا تقل عنها أهمية مما قد أدت إلى تحويل دفة النقد إلى وجهات جديدة وافق لم يسبق له أن طرقها . وهذه القضيائيا الجديدة هي الصراع النفسي والحيرة الفكرية والقلق الذي انتاب الناس بعد أن فقدوا الثقة في القيم المختلفة ، فلم يعد هناك رادع أو وازع أو نقطة ارتكاز يستند إليها الباحث أو المفكر . ولهذا تشعبت فروع النقد محاولته طرق هذه الميادين الجديدة ، فأصبحت وظيفته هي الاستمتاع بالأدب وإعادة فهمه في عمق وإمعان ثم تفتيح الأذهان لما استجد من تفاعلات مع العلوم والفنون المختلفة . ولا يعني إليوت بالفهم الصحيح الإمام بالكلمات والعبارات والتراكيب ، فقد نلم بها كلها دون أن نصل إلى أي مرحلة

من مراحل التقييم الجيد للنصوص الأدبية . ومعيار التقييم في نظر إليوت هو ما نحس به من متعة عميقة خيناً نقرأ نصاً من النصوص الجيدة ثم نستجيب لعظمته الفنية وقيمتها الأدبية . ولا تتأتى هذه المزايا إلا على أساس الفهم السليم والاستجابة الصحيحة فهما عماد النقد المتكامل . إن نقص أحد هذه العناصر سيؤدي حتماً إلى عدم اليقين أو التكيف على الوجه الصحيح ، ومن ثم نخرج عن النص الذي نحن بصدده ، وينشأ عن ذلك تفاعلات لا تمت له بأدنى صلة ، فهي من وحي خيالنا ، واستجابة لرغباتنا وزواواتنا .

كما أن الناقد الذي تشعبت ألوان معارفه وتوختت حدود النقد الأدبي وتطرق إلى غيره من الفنون المختلفة ، لهو أقدر من غيره على وضع النصوص في مكانها الملائم ، وهو أقدر أيضاً على توجيه انتباها نحو نواحي المتعة الأدبية والفنية التي تحدث عنها إليوت سالفاً . أما الناقد الذي يقتصر على الأدب وحده دون تعرضه إلى غيره من الفنون لابد وأن يكون نقاده أميل إلى التجريد الخالص . وهذا هو الحال أيضاً في الشعر ، فالشاعر الذي يقتصر على أسلوب شعري معين لا بد وأن يكون شاعراً أجوفاً . فلقد لعبت الخبرات المترامية والأفكار المترادفة والاتجاهات المشتبهة أدواراً عظيمة في إخضاب الشعر وإثراء مكوناته وميادينه . ففيحيط النقد إذن لا يتصل بال مجردات ، وحصيلته لا تعتمد على الأقوال المأثورة ، كما أن خلاصته في آخر الأمر لم تكن منتجة من القوانين الجافة الصارمة والقواعد المتداولة التي عني عليها الزمن فأصبحت بالية رثة لا تغنى ولا تسمن من جوع . إن النقد الحي هو الذي يعبر عن الحياة في تكاملها بميادئها وخبراتها ، وهو المرأة الصادقة لمعرك الحياة بمشكلاتها وتعقيد أمورها . وعلينا أن ندرك أن النقد الأدبي خاضع لعوامل شتى تاريخية واجتماعية وخلقية ، وأن هذه العوامل وهي متفرقة لا تفي بمهمة التقييم الصحيح . إنها ترشدنا إلى اتجاهات هذه الإشعاعات حيث تجتمع في بؤرة واحدة تختلط فيها الفكرة بالوجودان وتتحدد بها في أصالة وعمق .

وعلى ذلك فلقد تبلورت مهمة الناقد في تتبع هذه الإشعاعات وتبیان تجتمعاتها للقارئ الذى قد يعجز عن الوصول إليها إلا بعد جهد وعناء . وتحصى مهمته أيضاً في إزاحة ما قد يكتنف النصوص من غموض وإبهام لتبدو جلية واضحة حتى يتمكن القارئ من فهمها والتفاعل معها على الوجه الصحيح . وهذا مما يتطلب من القارئ أيضاً فهماً عميقاً وإحساساً صادقاً وقدرة على التذوق في غير تحيز .

* * *

مواحل إليوت النقدية ومميزاتها وخصائصها :

على ذلك يمكننا أن نقسم المراحل النقدية التي مر بها إليوت إلى ثلاثة مراحل : الأولى وتنهى في سنة ١٩٢٨ وفيها نجده يضع التعاريف والأسس المبدئية العامة التي لازمته في الفترتين التاليتين . وهذه المرحلة خاصة بمبادئ النقد بوجه عام والموضوعية الفنية على وجه التخصيص بما في ذلك فكرته عن التقاليد والعمليات الإبداعية في الخلق الفني . ويدخل في نطاق هذه المرحلة مقالاته عن « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٧) و « البيان والدراما الشعرية » (١٩١٩) و « هاملت » ونظريته عن المعادل الموضوعي (١٩١٩) وكتابه عن « الغابة المقلسة أو مقالات في الشعر والنقد » (١٩٢٠) ثم مقالاته عن « الشعراة الميتافيزيقيين » (١٩٢١) و « جون درايدن » (١٩٢٢) و « وظيفة النقد » (١٩٢٣) و « حوار عن الشعر المسرحي » (١٩٢٨) .

أما المرحلة الثانية فتمتد إلى سنة ١٩٣٤ ، وفي هذه المرحلة تتبلور آراء إليوت عن النقد وصلته بالاتجاهات الاجتماعية والتيارات الفكرية المختلفة . وفي هذه الفترة يظهر لنا مقاله الرائع عن « دانتي » (١٩٢٩) ثم مقالاته عن « الخبرة والتقاليد في الأدب المعاصر »^(١) (١٩٢٩) و « المقالات المختارة » (١٩٣٢) وكتابه عن « أهمية الشعر والنقد » (١٩٣٣) وكتاب آخر أطلق عليه « نحو

ـة غرباء » (١) (١٩٣٤) .

أما المرحلة الأخيرة التي تبدأ بكتابه عن « المقالات القديمة والحديثة » (٢) (١٩٣٦) وتنتسب إلى وفاته ، فهي اختلاط وامتداد للمرحلتين السابقتين ، وفيها إرساء لمعالم النقد السالفة ، ونمو وازدهار لآراء لم تكن قد اختهرت من قبل . في سنة ١٩٣٩ يظهر لنا كتابه عن « فكرة المجتمع المسيحي » (٣) وفي سنة ١٩٤١ كتاب آخر عن « وجهات نظر » (٤) ، وثالث في سنة ١٩٤٢ عن « موسيقى الشعر » (٥) ورابع في سنة ١٩٤٥ عن « ما هو الكلاسيكي ؟ » وفي سنة ١٩٤٨ أصدر كتاباً عن « ملاحظات في تعريف الثقافة » ، وفي سنة ١٩٥٣ كتاباً آخر عن « الأصوات الثلاث للشعر » (٦) ثم حاضرة عن « حدود النقد » وقد ألقاها في جامعة مانسيوتا في الثلاثين من أبريل سنة ١٩٥٦ .

من ذلك نتبين أن آراء إليوت في الفترة الأولى كانت مقصورة على الأدب الإليزابي وعن كتاب المسرح في عصر الملكة إليزابيث على وجه الخصوص ، ثم أبحاثه عن الشعر الميتافيزيقي التي نجد لها صدى قوياً في شعره الذي كتبه في هذه الفترة وخاصة في قصيدة « الأرض الخراب » . ففي هذه القصيدة نجد امتداداً وتفاعلًا لنفس « التكينيك » الذي برع فيه شعراء المدرسة الميتافيزيقية في القرن السابع عشر وهو التصوير الغريب للرؤيا وربط الاتجاهات المتباينة بعضها ببعض وجمعها حول محور واحد بالرغم من تفورها في منشئها ومبدئها . ويتبين لنا هنا هذا التقارب بين شعره وتقدمه في إعلانه في حاضرته عن « حدود النقد » أن آراءه النقدية ما هي إلا متراجعاً لراحله التجريبية . في ميدان الشعر ،

«After Strange Gods».

(١)

«Essays Ancient and Modern».

(٢)

«The Idea of a Christian Society».

(٣)

«Points of View».

(٤)

«The Music of Poetry».

(٥)

«The Three Voices of Poetry».

(٦)

فإعجابه بالمدرسة الميتافيزيقية قد انعكس على الأشعار التي كتبها في عشرينيات هذا القرن . ومع أن هذا الإعجاب قد لازمه طيلة حياته إلا أنه أضاف إليه عدة اتجاهات بعد ذلك ومعظمها اتجاهات فلسفية وتصوفية كما نتبين في مقاله عن « دانتي » الذي أصدره في كتيب خاص .

فلقد اهتم إليوت بشعر دانتي واقتبس من « الكوميديا الإلهية » عدة مقتطفات نسجها في ثنایا قصائده « كالأرض الخراب » و « رماد الأربعاء » و « الرباعيات الأربع » وكلها تدين بالولاء والتقدير لعبقرية الشاعر الإيطالي الكبير . ويتسم هذا التقدير في معظم الأحيان بطابع الحماس وهو ما نلمسه في ثنایا كتبه عن دانتي منذ أول وهلة .

وأعقب ذلك محاولته لإرساء بعض القيم الاجتماعية والخلقية في الأربعينات كما يتضح في « ملاحظاته عن تعريف الثقافة » مبينا لنا كيف أن هذه القيم تتعكس على التيارات الفكرية للشعوب المختلفة وهي التي تؤثر بدورها على أساليب حياتهم . ثم انتقل في الخمسينات للحديث عن الشعر المسرحي ويرجع هذا إلى اهتمامه بكتاب المسرح في العصر الإليزابي .

الفصل السابع

موقف إلليوت كناقد بالنسبة للتيارات الأوروبية والأمريكية المعاصرة في النقد

لقد تقدم النقد في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر على يد شاتوبريان^(١) الذي وضع بنور الاتجاه القائم على التحليل السيكولوجي . ويعتبرنا اعتبار مدرسة كبرى لدج التحليلية في إنجلترا امتداداً أو صدراً لهذه الأسس الأولى التي ظهرت في فرنسا في القرن الماضي . ومن ثم تعرّفت هذه البذور الأولى على يد سانت بيشف^(٢) الذي يعتبره جمهورة النقاد مؤسساً لمدرسة النقد الحديثة في فرنسا . وهو يتفق مع إلليوت في بعض مناهجه إذ أنه يرى أن وظيفة الناقد هي ليصبح النصوص الغامضة ووضع الحقائق جلية واضحة أمام أعين القراء حتى يتمكنوا من تذوق النصوص الأدبية وبالتالي تقديرها على أسس سليمة . وتعرض أيضاً البعض كتاب الأدب كما ذهب إلليوت فيما بعد ، ولكل منها آراءه السديدة في الأدبين الفرنسي والإنجليزي . إن سانت بيشف لم يهتم بكتابه تاريخ للأدب بقدر اهتمامه بعرض بعض الحقائق الفلسفية التي ترتبط بالأدب ، وهذا هو نفس المنهاج الذي ذهب إليه إلليوت حينما تعرض لشعر دانتي والشاعراء الميتافيزيقيين . وقد أوضح لنا هذا الكاتب الفرنسي ذلك المنهاج في كتابه الذي أطلق عليه اسم « أيام الاثنين »^(٣) .

وفي أواخر القرن الماضي بعد أن تبلورت الحركة الانطباعية^(٤) في فرنسا على أيادي أنطول فرانس^(٥) وجول لتر^(٦) وريمي دي جورمون^(٧) ، تبدأ مرحلة

Chateaubriand.

(١)

Sainte-Beure.

(٢)

“Les Lundis”.

(٣)

Impressionism.

(٤)

Anatole France.

(٥)

Jules Lemaître.

(٦)

Rémy de Gourmont.

(٧)

التعارض بين إليوت وبين هذا الاتجاه الجديد الذي كرس إليوت كل مجدهاته للدحضه وبخاصة بعد أن رسم بنائه في العصر الحاضر . فلقد بذل جهوداً موقفة لتحطيم البنيان من أساسه ليقيم مكانه صرحاً كلاسيكية قد شيدت على دعائمه علمية . وكان رائد في هذا المضمار هو الاتجاه الموضوعي الذي سما به إليوت إلى القمة النقدية ، فتبورت على يديه كل مقوماته وعناصره . وعلى هدى هذا المهاج الذي دار كوكبه في فلك التقاليد استطاع إليوت أن يعيد تقييم الأدب الأوروبي عامه والإنجليزي على وجه التخصيص . فمقد المقارنات بين الأدب والفنون المختلفة وخرج من هذه الموازنات بنتائج قيمة أفادت النقد الأدبي أيمافائدة ، اذ وجّه الأنظار إلى قيمة المدرسة الميتافيزيقية في الشعر ، وعظمة دانتي الفلسفية والشعرية ، وبراعة كل من درايون وبوب النقدية . كما هاجم النقد الرومانسي الذي تمحضت عنه الحركة الانطباعية في الأدب والفن ، اذ أن مثل هذا النقد يقوم على العاطفة الفردية والانطباعات الشخصية . وهذه الانطباعات في أغلب الأحيان غامضة يعوزها المهاج العلمي ، فهي كثيراً ما تخفي في ثناياها ميلاً وأهواءً لا تمت للإنتاج الفني بأدنى صلة . ومن هنا بدت لنا مفككة بل ومتناولة في غير ترابط أو هدف يجمعها .

وعلى أية حال فإن اتجاهات الحركة النقدية في فرنسا قد تركزت في «المجلة الفرنسية الجديدة»^(١) التي تأسست سنة ١٩٠٩ . وببعض الأيام أصبحت صدى قوياً لتيارات النقد هناك . وظهرت أبحاث قيمة على صفحاتها لكتاب الكبار أمثال كلوديل وفاليري وبراوست . ومع أنها عارضت الحركة الرمزية التي احتضنها إليوت إلا أنها في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أفسحت جزءاً كبيراً من صفحاتها للتعبير عن الحركة السيراليية^(٢) التي نمت وتترعرعت في ذلك الوقت في فرنسا على يد أندري بريتون^(٣) . وفي الأربعينات عابلت مشا كل الوجودية^(٤)

“La Nouvelle Revue Française”.

Surrealism.

André Breton.

Existentialism.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

التي وطد دعائهما جان بول سارتر^(١) . كما تطرقت أبحاثها أيضاً إلى نقد وتحليل الإنتاج الفنى لكتاب أوربا أمثال تولستوى وتشيكوف وجوزيف كونراد وجيمس چويس وپيراندللو ، فأصبحت بذلك موسوعة نقدية غير مقصورة على اتجاهات النقد في فرنسا به تعددته إلى المحيط الأوربى فأصبحت لسان حاله الذى يفصح عن الاتجاهات النقدية الأوروبية .

وفي ثانياً هذه النهضة النقدية في فرنسا يظهر لنا ناقد قد يتفق مع إليوت في معظم خصائصه وهو جان بولان^(٢) ، وهو يكبر إليوت بأربع سنوات . فلقد هاجم على صفحات المجلة السالفه الذكر اتجاهات الأدب الفرنسي المعاصر ، وركز كل اهتمامه حول دراسة النصوص الأدبية وأساليبها اللغوية . وحمل حملة مشوأة على صغار الكتاب الذين أقحموا أنفسهم في ميادين الفلسفة والأخلاق وبهذا ظهرت آرائهم الأدبية والفكرية عقيمة تعوزها الأصالة والعمق . وحاول أن ينقد الأدب من براثن الأفكار المختلطة الجديدة التي زاحت نفسها في محيطه بقدر ما دعا إلى التعمق في البحث ، وهذا مما يعكس سلوكه على تقييم الأعمال الفنية .

وفي أمريكا كون بعض النقاد البارزين أمثال جون كروانسوم^(٣) وأنلن تيت^(٤) وروبرت وارين^(٥) وكليمنت بروكس^(٦) ودونالد دافيدسون^(٧) ما يعرف باسم المدرسة الجنوية في النقد^(٨) . وتحتاز هذه المدرسة بالوحدة والتعاون بين أفرادها في مجال النقد ، وهي لهذا تميز عن غيرها من النقاد الذين لم يختلطوا بغيرهم ، فلم تكن هناك فرصة مواتية لاحتکاك الآراء وتفاعلها . وهذا الاتجاه

Jean-Paul Sartre.

(١)

Jean Paulhan.

(٢)

John Crowe Ransom.

(٣)

Allen Tate.

(٤)

Robert Warren.

(٥)

Cleanth Brooks.

(٦)

Donald Davidson.

(٧)

The Southern School of Criticism.

(٨)

الأخير ينطبق على الاتجاهات النقدية عند إزرا باوند^(١) وويندام لويس^(٢) و ت . س . إليوت نفسه .

ومع أن هذا هو الاتجاه السائد عن آراء إليوت في النقد ، وهو أنه لم يتأثر كثيراً بغيره ، إلا أن عناصر الخلق والإبداع التي تتضمنها آراؤه كفيلة بالوقوف على قدميها دون حاجة إلى الاستناد إلى غيرها . وقد نلحظ أحياناً أثر إزرا باوند على اتجاهات إليوت النقدية ، لكنه أثر محدود على وجه العموم . فلقد سلك إليوت نفس الاتجاه الذي ذهب إليه باوند في مقارنة النصوص الأدبية وفي إمام الناقد بالتغيرات الفكرية المعاصرة ليتيسر له وضع النصوص المراد تقييمها في أماكنها الملائمة لها .

وقد اعترف إليوت بتوجيهات باوند وإن كانت لا تعلو أن تكون بضعة إرشادات عابرة وذلك في إهداء قصيده المشهورة « الأرض الخراب » إليه . وفي «مجلة الشعر» في عددها الصادر في سبتمبر سنة ١٩٤٦ كتب عن أشعار باوند يقول : « لا يمكنني أن أجده إنساناً على وجه الأرض قد كتب أشعاراً كهذه ». وعلى أية حال فلقد لعبت المجالس الأدبية شوطاً مرموقاً في ميدان النقد في أمريكا إذ أفسحت المجال لنقاد الجنوب أن يعبروا عن آرائهم الأدبية . وهذه المجالس لها قيمتها في مجال النقد الأدبي وهي « سذيرن ريفيو »^(٣) التي ظهرت سنة ١٩٣٥ و « كنيون ريفيو »^(٤) التي ظهرت سنة ١٩٣٩ أو « سوانسي ريفيو »^(٥) سنة ١٩٤٤ . وقد ترجم رانسوم جماعة النقاد السالفة الذكر ; وهو رجل معروف بسعة اطلاعه وعلمه ، ويتفق مع إليوت في فكرته عن التقاليد وفي تقييمه للمدرسة الميتافيزيقية في الشعر وفي احیائه بحون درايدن . إلا أنه يختلف اختلافاً بيناً عن إليوت في محاولاته لبعث تراث ملتون الذي اتهمه إليوت بالافتعال والبريق

Ezra Pound.

(١)

Wyndham Lewis.

(٢)

“Southern Review”.

(٣)

“Kenyon Review”.

(٤)

“Sewanee Review”.

(٥)

الخارجي . وقد بني رانسوم منهاجه في النقد على أساس الدراسة التفصيلية للنص الشعري وصلته بسلسل الأفكار ووضوحاها . وهو يهدف إلى الوصول إلى القضايا المنطقية التي يسوقها إلينا الشاعر في أبياته معتمداً في ذلك اعتماداً كلياً على التركيب اللغوي للنصوص الأدبية . ومع أن هذا الاتجاه قد يبدو في مظهره قريب الشبه من مذلة كميريلج التحليلية في النقد، وهي التي تزعمها الدكتور رشارذز : إلا أن هذه المذلة لا تهم كثيراً بالسلسل المنطقي للأفكار المتضمنة في النصوص الأدبية بقدر ما ركزت جهودها حول دراسة النواحي النفسية المصاحبة لنصوص الحيدة من راحة ورضى وتوازن سيكولوجي وعقلي .

أما العضو العامل في هذه الجماعة فهو كلينث بروكس وهو أكثر أفرادها تأثراً بالاتجاهات النقدية عند إليوت . ولعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إن بروكس هو الذي أخذ على عاتقه تطبيق الاتجاهات الفكرية لهذه الجماعة على محيط الأدب الإنجليزي . فلقد كتب عام ١٩٣٩ كتاباً عن «الشعر الحديث والتقاليد»^(١) وفيه اتبع نفس المنهج الذي ذهب إليه إليوت في تقييم الأدب وبخاصة في مضمار الشعر . وهو معروف بدقة ملاحظته وفضنته وقوه حافظته وبصيرته العميقة النفاذة إلى الأعمق . وهذا كان لآرائه النقدية صدى عميق في نفوس القراء . فلقد كتب كثيراً لإيضاح آراء إليوت وأشعاره . هذا إلى أنه تعرض أيضاً للدكتور چونسون الناقد الإنجليزي في القرن الثامن عشر ، كما تعرض أيضاً لتوomas هاردي الكاتب الإنجليزي ويبيتس الشاعر الأيرلندي وغيرهم أمثال بوب وجراي ووردزورث وكينيس وتنيسون . ونجد بروكس يبذل قصارى جهده في علاج إنتاج هؤلاء الكتاب لإظهار مواضع السخرية والمجاء فيه . كما أفسح المجال أيضاً لتبييان مواطن الغموض والأسباب المؤدية له وما يترتب على ذلك من لبس وارتباك . ولدراساته عن الرمزية أثرها العميق في إيضاح الاتجاهات الأدبية التي تعرض لها في العصر الحديث .

الباب الثاني

إليوت الشاعر

الفصل الثامن

الاتجاهات الرمزية والتصويرية في شعر إليوت

« الناس يغدون ويعردون ، لكن سكرة الموت قابعة أمامهم .»
إليوت : « رباعيات الأربع »

لقد ظهر ولع إليوت بالشعر منذ حداهته وكانت أول قصيدة أعجب بها هي رباعيات عمر بن الخطاب التي ألمّ بها وهو في الرابعة عشر من عمره ، وتبع ذلك قراءته للشاعر الميتافيزيقيين الذين ظهروا في القرن السابع عشر في إنجلترا ثم شعراء الرمزية في القرن التاسع عشر في فرنسا . وما جذب انتباذه إلى الحركة الرمزية في فرنسا ظهور كتاب عن « الحركة الرمزية في الأدب » مؤلفه آرثر سيمونز وذلك حينما أعيد طبعه سنة ١٩٠٨ (فلقد ظهر أولاً سنة ١٨٩٩) وقد قرأه إليوت وألمّ بتفاصيله . وحين تولى تحرير مجلة (الكريتيرون) كتب في عددها الصادر في يناير سنة ١٩٣٠ يقول في هذا الصدد :

« لافني مدين لسترن سيمونز بالشيء الكثير . فلو لا قراءة كتابه لما سمعت عن ”لافورج“ و ”ريمبو“ سنة ١٩٠٨ ؛ ومن المحتمل ألا تكون قد بدأت بعد في قراءة فيرلان ؛ ولو لا قراءتي لفيرلان لما سمعت قط عن كوربيير . وهذا فكتاب سيمونز هو أحد تلك الكتب التي أثرت في مجرى حياتي »^(١) . لعلنا نلمح آثار هذه الحركة الفرنسية في الأشعار الأولى لإليوت وبخاصة

“(١) I owe Mr. Symons a great debt. But for having read his book I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue and Rimbaud; I should probably not have begun to read Verlaine; and but for reading Verlaine, I should not have heard of Corbière. So the Symons book is one of those which have affected the course of my life”.

T.S. Eliot, “A Review of ‘Baudelaire and the Symbolists’ by Peter Quennell,” *The Criterion*, January 1930, p. 357.

فِي الْقُصَائِدِ الَّتِي ظَهَرَتْ عَلَى صَفَحَاتِ الْمَجْلِسِ الْأَدْبُورِيِّ بِجَامِعَةِ هَارْفَارَدِ الَّتِي لَمْ تُنْشَرْ بَعْدِ فِي أَيِّ دِيوَانٍ لَهُ ، إِذَا يَقُولُ فِي قُصِيدَتِهِ الَّتِي أَطْلَقَ عَلَيْهَا اسْمَ « الضَّغِيْنَةُ » .

« هَا هِيَ الْحَيَاةُ بِحَقَّارَتِهَا وَشَوَائِبِهَا الْقَلِيلَةِ
بِفَتُورِهَا وَتَأْنِيقِهَا وَمَرَاوِدِهَا ،
تَنْتَظِرُ (كَلَّاً مَنَا) »^(١) .

فَلَقِدْ كَتَبَ شُعُرَاءُ الرَّمْزِيَّةِ فِي فَرَنْسَا مِنْ قَبْلِ عَنْ سَأَمِ الْحَيَاةِ وَمَا أَطْلَقُوا عَلَيْهِ اسْمَ « تَرَاجِيْدِيَا الْوُجُودُ » ، وَأَفَاضُوا فِي تَبْيَانِ مَظَاهِرِ الضَّيقِ النَّفْسِيِّ ، وَالْفَتُورِ الَّذِي يَنْتَابُنَا بَيْنَ الْفَيْنَةِ وَالْأُخْرَى ، ثُمَّ كُلُّ مَا مِنْ شَأنَهُ تَعْكِيرُ صُفُوِّ الْبَشَرِ مِنْ عَقدِ مَكْبُوتَةِ ، وَنُوَيَا شَرِيرَةِ ، وَآلَامِ مَرِيرَةِ .

وَهُنَالِكَ حَرْكَةُ أَدْبِيَّةٍ أُخْرَى تَأْثِيرُهَا إِلَيْوَتْ وَإِنْ كَانَ أُثْرُهَا مَقْصُوبَأً عَلَى مُسْتَهْلِكِهِ الشَّعْرِيِّ وَهِيَ الْحَرْكَةُ التَّصْوِيرِيَّةُ^(٢) الَّتِي وَضَعَ أَسَاسَهَا الْفِيْلِسُوفُ وَالشَّاعِرُ النَّاقِدُ ت. إ. هِيُومُ^(٣) الَّذِي تَقَوَّلَ بِغَيْرِهِ مِنَ الْكِتَابِ وَالشَّعْرَاءِ فِي نَادِيِ الشَّعْرِ فِي حَيِّ (سُوهُو) بِلَندَنَ مَسَاءً كُلَّ يَوْمٍ أَرْبَاعَ . وَهُنَالِكَ تَبَادُلُ مَعْهُمُ الْآرَاءِ بَعْدَ الْاسْتَاعَ لِقَرَاءَةِ الشَّعْرِ . وَفِي الْخَامِسِ وَالْعَشِيرِينَ مِنْ مَارِسِ سَنَةِ ١٩٠٩ كَوَنَ هِيُومُ جَمَاعَةً مِنَ الشَّعْرَاءِ تَضَمَّنَ فَلَنْتُ^(٤) وَجُوزِيفُ كَامِبِيلُ^(٥) وَمَسُ فُلُورِنْسُ فَارُ^(٦) . وَفِي الثَّانِي وَالْعَشِيرِينَ مِنْ لَيْلَتِنَ فِي نَفْسِ السَّنَةِ انْضَمَ إِلَيْهِمُ الشَّاعِرُ الْأَمْرِيْكِيُّ إِزْرَا يَاوِنْدُ^(٧) ، وَفِي عِيدِ الْمِيلَادِ سَنَةِ ١٩٠٩ أَصْدَرُوا كَتِيْبًا يَضْمُمُ بَعْضَ الْقُصَائِدِ لِهَؤُلَاءِ الشَّعْرَاءِ الَّذِينَ أَطْلَقُوا عَلَيْهِمْ يَاوِنْدَ اسْمَ التَّصْوِيرِيَّينَ . وَنَظَرًا لِلصَّلَةِ الْوَثِيقَةِ الَّتِي تَوَطَّدَتْ

(١) "And life, a little bald and gray,
Languid, fastidious, and bland,
Waits."

T.S. Eliot, "Spleen", *Harvard Advocate*, a photostatic copy from the Library of Harvard University, January 26, 1910, p. 114.

The Imagist Movement.

T.E. Hulme.

Flint.

Joseph Campbell.

Miss Florence Farr.

Ezra Pound.

{ ٢
٣
٤
٥
٦
٧

أواصرها بين باوند وإليوت في هذه الفترة فقد عرف الأخير الشيء الكثير عن هذه الحركة الأدبية التي تمحضت عن الإيمان الشديد بأهمية « التكنيك » في الشعر وكذلك الإيقاع الموسيقى الذي يعبر عن مناطق الوجдан والاهتمام أيضاً بالوزن والنون والبعد عن المصطلحات المتوازدة التي تلوّنها الألسن في كل مناسبة . لكن إليوت سرعان ما ضاق ذرعاً بهذه الحركة الأخيرة ، فتركها إلى غير رجعة ، إذ أنها وقفت حائلاً بينه وبين شغفه بالتعبير الحر عن الصورة الشعرية « البنورامية » التي تعكس في ثنايا مكوناتها عناصر جوهرية عن حقيقة الحياة والموت ومستويات الرؤيا والشفافية النفسية . ولعلنا نلحظ ذلك في القصائد المشهورة التالية .

* * *

أغنية الحب لألفريد بروفروك^(١)

ليست هذه أغنية بالمعنى المتعارف عليه إذ هي بالأحرى خواطر تجول في ذهن بروفروك صاحب الشخصية التراجيدية ، فهو متالم غاية الألم لعجزه عن تحقيق رغباته وطموحه ومثله العليا . إنه رجل متعدد إلى أبعد حد ، كما يتضح لنا في سياق القصيدة ، إذ يقول :

« دعنا نمضي إذن ، سويا

حيثما تنتشر ظلمة الليل تحت صفحة السماء ،
كمريض مخدّر قد استلقي على منضدة العمليات »^(٢) .

وقد يتبدّل إلى أذهاننا لأول وهلة أن هذا الحوار قائم بين شخصيتين ، إنه في الحقيقة حوار بين الأنا^(٣) والهي^(٤) لنفس الشخص (وهو بروفروك) ،

(١) "The Love Song of J. Alfred Prufrock".

يجد القارئ نصوصاً أخرى مترجمة من هذه القصيدة والقصائد التالية تحت عنوان « نصوص مختلفة من مؤلفات إليوت » في الجزء الأخير من هذا الكتاب .

(٢) "Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table."

T.S. Eliot, *Collected Poems : 1909-1935.* London, 1958, p. 11.

The Ego.

The Id. .

(٣)
(٤)

أو بين الشعور واللاشعور ، أو بين العقل الوعي المفكر وبين الذات الدفينة المختبئة في بواطن النفس غير الوعية حيث الرغبات المكبوتة والدّوافع الحبيسة . إنه عاجز عن تحقيق أية رغبة من رغباته ، فبروفرك يعوزه الإقدام . إنه يريد أن يدخل الحانة حيث النساء واللحر ، لكنه يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، فهو مصاب بداء التردد ، كما تتفصّه الشجاعة والقدرة على حل مشاكله العاطفية . إنه يميل إلى الانزواء داخل الطرقات الخاوية ، يسترق السمع لعله يجد صدي مشكلته عند الآخرين . وهو يحاول جاهداً أن يعلل هذه الأمور كلها وبخاصمة تردده المقيت فيختلف الأسباب إلى أن تمر بنفسه موجة من التوبيخ بعد طول الانتظار فيقول : « لا تسأل ما هو ؟ » إذ لا داعي إلى هذا السؤال ، فالخطوة الأمامية التي يخطوها نحو الحانة هي التي تهمنا الآن .

والنتيجة الختامية لهذه الحالة النفسية أن يترك بروفروك رغمما عنه عالم الواقع ليعيش في عالم الوهم والخيال ، مختلفاً الأعذار الواهية ، إذ يقول :

« أهل أجرؤ
أن أغكر صفو الكون »^(١)
ثم يطمئن نفسه بهذه الكلمات :
« لقد عرفت الناس جميعاً ، عرقهم كلهم -
كما عرفت الأمسيات وأوقات الصباح وبعد الظهرة ،
ونصب معين حيائني بملاعق القهوة ؛
لأنى أعرف هذه الأصوات التي سرعان ما تتلاشى

“Do I dare
Disturb the universe ?”
Ibid., p. 12.

(١)

“For I have known them all already, known them all-
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall.

(٢)

أمام أنغام الموسيقى المنبعثة من الحجرة البعيدة .

فكيف أعاود الكرة إذن؟^(٢)

لقد فشل بروفروك في حبه فسم الحياة الدنيا التي أصبحت بالنسبة له مجموعة من أقداح القهوة التي تتحسّى وبمجموعة أخرى من الأصوات الخافتة . لقد كان يوده أن يدخل الحانة ويقع في غرام إحدى السيدات اللواتي يتربّدن عليها ، ولكنه كالمربيض الذي أشار إليه إليوت في مستهل هذه القصيدة غير قادر على الحركة . ترى

« هل لي بعد كل ذلك أن أرى قيمة فعلى هذه ،

وما جدوى بذل الجهد في سبيلها ،

بعد غروب الشمس وأفنيّة المنازل والطرق المبللة ،

بعد قراءة القصص وتناول أقداح الشاي وظهور الجنّلات

التي تجر أذيا لها النساء على الأرض الخشبية —

كل هذا ، بل وأكثر منه أيضاً؟

من العسير أن أفصّح عما أعنيه بالضبط !^(١)

بعد هذه الذكريات التي تتمتد به إلى الماضي البعيد يغرق بروفروك في بحر من التأملات ، فيتصوّر أنه الأمير هاملت ، ثم يعدل عن هذه الفكرة ويفضل أن يكون بولونيوس نديم الملك (في مسرحية « هاملت » لشكسبير) ، ذلك أن هاملت متّرد مثله ، أما بولونيوس فإنه يسلّى النصح والإرشاد لغيره ، وهذا هو ما يحتاج

Beneath the music from a farther room.

So how should I presume ?”

Ibid., p. 13.

“And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,

After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
After the novels, after the teacups, after the skirts
that trail along the floor.

And this, and so much more ?

It is impossible to say just what I mean !”

Ibid., p. 14.

(١)

إليه بروفروك . وهكذا يستطرد بروفروك في تأملاته داخل هذا الإطار من المزاوج الداخلي^(١) إلى أن يصل إلى الحقيقة المرة . وهي أن هذه الأفكار التي هي بالأحرى هواجس ، تجره وراءها إلى عالم الأحلام ؛ فلم تتحقق له أى شيء من مأربه . فهي تقدم له مأوى مؤقتاً يختبئ فيه بعيداً عن أعين الناس وعالم الواقع بخصبه وضجيجه . فتجده يهرع إليه بكلياته ، حتى إذا ما تبين ضعفه ؛ عاد القهقري لا إلى العالم الرحب الفسيح الذي يتسم بالعلاقات الاجتماعية الناضجة ، بل إلى عالم اللاشعور حيث الكبت والعقد النفسية . وهكذا يقف بروفروك في حيرة بالغة فيتابه شعور بالنقص :

« أَفْهِلْ أَطْرَاحْ شُعْرِي إِلَى الْخَلْفِ ؟ هَلْ لِي أَنْ أَتَوَلَّ خُونَخَةَ ؟
سَارَتِدِي بِنَطَلُونَا مِنَ الْفَانِلَةِ الْبَيْضَاءِ وَأَسِيرُ عَلَى الشَّاطِئِ .
لَقَدْ سَمِعْتُ حُورِيَّاتِ الْبَحْرِ وَهُنْ يَنْاجِيْنَ الْوَاحِدَةَ مِنْهُنَّ الْآخْرِيِّ .
لَا أَخَالُنْ سِينَاجِيَّنِي أَيْضَآ »^(٢) .

وهكذا يختلط شعوره بالنقص بأحلام يقظته وبفشله الذريع أمام لمجادل أي توافق بين الحقيقة والخيال ، وبين الرغبة والعمل على تحقيقها ، فيزداد ألمه ولو عته وبخاصة حينما يتبيّن له ذلك التناقض المريض بين حالته المهزية وعرايس البحر في مناجاهن وغنائهم ومرحهن . فتجده يسرع في هروبه إلى عالم الفانتازيا الأول ليعاود الكثرة عليه يستريح نفسياً ولو لبرهة يسيرة . وبعد أن أيقن هذه المرة من خجله الشديد الذي وصل به إلى حد الجبن ، تمنى لنفسه الموت ، فهو السبيل الوحيد أمامه الآن للدفن مشاكلاه النفسية والعاطفية .

* * *

Interior monologue.

“(١)
“(٢)
“Shall I part my hair behind ? Do I dare to eat a peach ?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.
I do not think that they will sing to me.”

Ibid., p. 15.

صورة سيدة (١)

أما في القصيدة التالية التي أطلق عليها إليوت اسم « صورة سيدة » نجد أن الموقف قد تغير ، فإذا بنا نقف أمام سيدة مسنة تحاول أن تكسب ود شاب يافع ، وهو محجوم عنها يود أن يتخلص من حبها له . إنها عانس قد تخطت سن الزواج ووجدت في هذا الشاب فرصةأخيرة لإلقاء شباكها علىها تفلح ، لكنه لم يعرها التفانا ، فتحاول أن تجذبه بشتى الطرق والوسائل .

وعلة هذه المعرفة بين الشاب والسيدة المسنة . تلك المعرفة التي لم تصل بعد إلى متزلة الصداقة الكاملة ، أن هناك بون شاسع في الميل والاتجاهات بالإضافة إلى فارق السن . فلقد تلاقياً أولاً في الردهة ثم دخلا غرفة استقباها التي أضاءتها أربعة من الشموع :

« فَيْنَ الدُّخَانِ وَالضَّيَابِ بَعْدَ ظَهِيرَةِ يَوْمٍ مِنْ أَيَّامِ دِيْسِمْبِرِ
تَجْدِيدُ الْمَوْقِفِ وَكَأْنَهُ مَعْدُ لِكَ — أَوْ كَأْنَهُ يَبْدُو كَذَلِكَ —
وَالسِّيَّدَةُ تَقُولُ « لَقَدْ حَجَزْتَ هَذِهِ الْأَمْسِيَّةَ لِكَ » ؟

الْحَجَرَةُ الْمُعْتَمَةُ تَضَيِّئُهَا أَرْبَعَةُ شَمُوعٍ
تَعْكِسُ عَلَى السَّقْفِ فَوْقِ رُؤُوسِنَا أَرْبَعَةُ دَوَائِرُ مُضَيَّثَةٍ ،
يَا لَهُ مِنْ جَوْ شَبِيهٍ بَقِيرٍ جُولِيتٍ » (٢) .

فَابْلُوُ الْحَبِيطُ بِهِمَا خَانِقٌ ، وَالسَّيَاءُ مُلْبِدَةٌ بِالْغَيْوَمِ ، وَالْحَجَرَةُ مُعْتَمَةٌ ، وَإِنْ
كَانَ الْمَنْظَرُ كُلُّهُ يَوْحِي بِالشَّاعِرِيَّةِ نَظَرًا لِوُجُودِ الشَّمُوعِ وَالْزَّهُورِ ، إِلَّا أَنَّهَا شَاعِرِيَّةٌ

“Portrait of a Lady”.

“Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself — as it will seem to do —
With ‘I have saved this afternoon for you’;
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet’s tomb.
Ibid., “Portrait of a Lady,” p. 16.

(١)
(٢)

مفتولة ، فكائنات المنظر في مجموعة غير متجانسة ، مع أن إليوت أراد أن يخلق جوًّا مسرحيًّا في مستهل هذه القصيدة . فالحوار غير مكتمل لأنَّه قائم في خيالة السيدة أي أنه من جانب واحد . أما الشاب فقد قام بالتحليل السيكولوجي ثم التعليق على الموقف في اقتضاب ، ولكنه في كل ذلك لم يتمكن من اتخاذ رأي حاسم تجاه السيدة لأنَّه لا يريد أن يكدر صفوها في الوقت الذي ينوي فيه جديًا أن يتخلص منها .

إنَّها تحمله عن موسيقى شوبان عله يبدى رغبة في الاستماع إليها ، لكنه سرعان ما يضيق بصوتها الأجرش ، فيقول :

« دعينا نستنشق عبر الهواء خلال نشوة هذا التبغ
دعينا نشيل بهذه الآثار
ونتناقش حول الأحداث الأخيرة
ونضبط ساعاتها وفق الساعات العامة
ثم نجلس نصف ساعة لتناول شرابنا »^(١) .

وبالرغم من توسلاتها له فإنه لم يذعن لها ، ولم يجد أي استعداد للشقة عليها ، فهو مؤمن في قراره نفسه بصلاحية رأيه ، قد يجتمع أحيانًا إلى التيه والكبراء ، وهي صاغرة لأوامره ، ورهن إشارته ، وطوع بناته . والمشكلة في نظره الآن آخذه في التبلور تدريجيًّا ، فهو يود أن يقطع علاقته بها نهائياً ، ولكن كيف السبيل ؟ إنه يوهنها بأنه سيقوم برحمة طويلة في ربوع أوربا ، وهي لا تعرف شيئاً عن مصير الصلة التي بينهما ، فتردد هذه الألفاظ في حسرجة خافتة مريدة :

“Let us take the air, in a tobacco trance,
Admire the monuments,
Discuss the late events,
Correct our watches by the public clocks.
Then sit for half an hour and drink our bocks”.
Ibid., p. 17.

(١)

« فِي لَيْلَةٍ مِّنْ لِيَالِي أُكْتُوبِرِ الْحَالَكَةَ عَدْتُ إِلَى مَنْزِلِي كَعَادِنِي
وَقَدْ اتَّابَنِي إِحْسَانِ بِوْعَكَةَ طَفِيفَةَ

وَصَعَدْتُ دَرَجَ السَّلْمِ وَأَدْرَتُ مَقْبِضَ الْبَابِ
وَشَعَرْتُ فِي الْحَالِ كَأَنِّي صَعَدْتُ عَلَى رَكْبَيِّيْ وَيَدَائِيْ .

« أَفَهَلْ سَرَحْلَ إِلَى الْخَارِجِ ، وَلَكِنْ مَنِيْ سَعَودُ ؟
إِنَّهُ لِسَؤَالِ عَدِيمِ الْجَدِيدِ .

فَأَنْتَ لَا تَعْرِفُ وَقْتَ عَوْدَتِكِ ،

عَلَى أَيَّةِ حَالٍ سَتَتَّلِمُ الْكَثِيرُ مِنْ تَرْحَالِكِ

وَأَنَا هُنَا أُلَّى بِاِبْتِسَامَتِي الْمُتَشَاقِلَةِ عَلَى هَذِهِ الْقَطْعَ الْأَثْرِيَةِ (١) » .

وَهَكُذا هَدَأَتِ الْعَاصِفَةُ بَعْضَ الشَّيْءِ وَبِخَاصَّةَ بَعْدَ أَنْ وَعَدَهَا بِأَنَّهُ سَيَكْتُبُ
لَهَا كَلْمَةً أَثْنَاءَ رَحْلَتِهِ ، ثُمَّ يَتَرَكُهَا وَيَعْصِي إِلَى حَالِ سَبِيلِهِ ؛ فَتَنَفَّصُمُ عَرِيًّا هَذِهِ
الْمَعْرِفَةُ الَّتِي لَمْ تَتوَطَّدْ بَعْدَ ، وَيَشْعُرُ الشَّابُ بَعْدَ ذَلِكَ بِأَنَّهُ حَرِّ طَلِيقٌ ، وَتَطَوَّفُ
بِخَاطِرِهِ فَكْرَةٌ عَارِضَةٌ لَا تَلْبِثُ أَنْ تُسَيِّطِرَ عَلَيْهِ ، فَقَدْ تَمَوَّتْ هَذِهِ السَّيِّدَةُ لِتَقْدِيمِهَا
فِي السِّنِ :

« حَسَنًا ! وَمَا عَسَاهَا أَنْ تَعَاجِلَهَا الْمُنْتَيَةُ بَعْدَ الظَّهِيرَةِ
فِي يَوْمِ حَالَكَ مُلِئُ بِالْمَدْخَانِ ، وَأَمْسِيَةُ وَرَدِيهِ تَمَيلُ إِلَى الْأَصْفَرَارِ
تَمَوَّتْ ثُمَّ تَرَكَنِي جَالِسًا وَقَدْ أَمْسَكْتُ بِقَلْمِي
وَالْمَدْخَانُ يَنْحَلِرُ روِيدًا مِنْ أَسْطُوحِ الْمَنَازِلِ ؛

“The October night comes down; returning as before
Except for a slight sensation of being ill at ease
I mount the stairs and turn the handle of the door
And feel as if I had mounted on my hands and knees.
'And so you are going abroad; and when do you return ?
But that's a useless question.
You hardly know when you are coming back,
You will find so much to learn.'
My smile falls heavily among the bric-à-brac.”
Ibid., p. 19.

(١)

وقد انتابني الشك ، فلم أعرف
 ما عسى أن أحس به أو ما بالي قد فهمته
 ربما كنت حكماً أم أحمقأ ، مثريشاً أم متوراً . . .
 أليست النصرة حليفها بعد كل ذلك ؟
 لقد أفلحت هذه النبرات الموسيقية لأنها تنم عن حزن
 ولأننا الآن نتحدث عن الموت —
 ترى هل يتحقق لي أن أبتسם ؟ (١)

وإلى هذا الحد الذي تنتهي عنده القصيدة نجد أن الشاب قد ارتضى لنفسه
 هذه الخاتمة كما ارتضى لصاحبته تلك الفاجعة بعد أن ارتسماها في مخيلته . وهكذا
 سلبته هذه السيدة القدرة على الابتسامة لأنها أفلحت في خلق جواباً مناسحاً حوله ، ولهذا
 كانت للنبرات الموسيقية الحزينة وقع أليم في نفسه . كما أن قراره الذي اتخذه
 إزاءها : ترى هل كان حكماً أو أحمقأ ، مثريشاً أو متوراً في ذلك ؟ إنها قد
 نجحت في خلق تلك الحيرة التي خلفتها له ، فلم يهتم بحرباته التي كان ينشدتها
 بعد فراقه لها ، ولم يستمتع بذلك الأمل المعقود حول رحاته الطويلة في ربوع
 أوروبا .

"Well ! and what if she should die some afternoon,
 Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
 Should die and leave me sitting pen in hand
 With the smoke coming down above the housetops;
 Doubtful, for a while
 Not knowing what to feel or if I understand
 Or whether wise or foolish, tardy or too soon ..
 Would she not have the advantage, after all ?
 This music is successful with a 'dying fall'
 Now that we talk of dying —
 And should I have the right to smile ?"
 Ibid., p. 20.

(١)

الفصل، التاسع

١١) خواطر في ليلة عاصفة

هذه خواطر شاب يعيش في مدينة كبيرة ، قضى أمسيته مع رفقاءه وعاد بعد منتصف الليل إلى منزله ، يتلمس طريقه ، ويحس بالوحدة والأسأم ، وذكريات الماضي تتوارد إلى خاطره ، ثم تتزاحم وتنقاض في سرعة خاطفة .

لما ذُيَّنَتْ مِنَ الذاكْرَةِ كُلُّ مَا هُوَ سَامٍ وجاف
أَمْوَارٌ مِتَزَاحِمَةٌ مُلْتَوِيَّةٌ ؛

كغصن بان مال على الشاطئ
الفاكهة الملساء قد التهمناها ، والقروم قد تهذروا
كأن العالم قد أفضح
عن مكنونات هيكله ،

ذلك الهيكل الصلب بلونه الأبيض
في فناء المصانع زبرك مكسور .

الصداً العالق بالشكل الذي خلفته القوة من وراءها
صلباً مجعداً ومتورياً ١٢) .

"Rhapsody on a Windy Night"

"The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white.

A broken spring in a factory yard,
Rust that clings to the form that the strength has left
Hard and curled and ready to snap."

Ibid., "Rhapsody on a Windy Night," pp. 24-25.

{ ١
} ٢

هذه الخواطر ليست مترابطة ، فهي تتسم بالنزعة السيريةالية في مضمونها وجوهرها ، تنبع من أعماق اللاشعور ، وتعبر تعبيراً صادقاً عن مكنونات النفس وعن الرغبات المدفينة التي كثيراً ما تخوض في أغوار العقل الباطن ل تستقر هنالك إلى أن تحيى الفرصة فتعم بالاندفاع إلى الشعور . فهي لهذا ترجمة أمينة لميولنا الغريزية التي لا تخضع لسلطان العقل أو الحكمة المنطقية من مقامات أو فروض ونتائج لازمة عنها . أى أنها لا تخضع لقانون الحتمية . وهي في فطريتها بعيدة كل البعد عن تحكم العرف والتقاليد الاجتماعية . فهي تنقلنا إلى محيط مكثظ بالانفعالات المتضاربة ، تزدحم فيه الذكريات ، وتحتلط فيه الخواطر العابرة التي تنتقل بنا من الفاكهة الغضة إلى العالم الريح الفسيح الملئ بالغموض والأسرار ، ومن المصنوع إلى القوة الهائلة المحركة له ، وهكذا :

« تعاوده الذكريات

عن الحيرانيوم ^(١) الحافة وقد غابت الشمس
وعلقت الرمال بالفجوات
وانبعثت رائحة أبو فروة من الطرق ،
ورائحة السيدات من الحجرات ذات النوافذ الخشبية ،
والسجائر في الممرات
والكركتيل في الحانات » ^(٢) .

كل هذا والشاب يتبع مسيره في خطى متبالة نحو مسكنه ، فترسم أمام

(١) نبات الحبيرة الإفرنجية .
(٢)

"The reminiscence comes
Of sunless dry geraniums
And dust in crevices,
Smells of chestnuts in the streets,
And female smells in shuttered rooms,
And cigarettes in corridors
And cocktail smells in bars."
Ibid., p. 26.

خيالاته هذه الصور المتلاحقة التي تعكس وراءها سلسلة طويلة من المرئيات؛ وتبين لنا في لمحات خاطفة ذلك القطاع الواقعى المتصل بحياتنا اليومية وخبراتنا العادية. وهذه الخبرات الواقعية من حفلات الكوكتيل والسيجائر والنساء والزهور وغيرها قد عرفها هذا الشاب عن قرب، فهو يعيش وسط المدينة، لا في عزلة مقيمة كمارأينا في تعرضنا لشخصية بروفروك، بل إنه يحيا في تفاعل إيجابي مع كل ما يحيط به من ألوان المتعة الحسية. وما هي إلا لحظات حتى يصل إلى منزله قبيل مطلع الفجر، ويتصور أن:

«المصباح يخاطبه قائلاً»

الساعة الآن الرابعة

ها هو رقم المنزل على الباب.

يا لها من ذكريات!

المفتاح معك،

وال المصباح الصغير قد ألى دائرة ضوئية على درج السلم.

هلم بالصعود.

فالقراش معد؛ وفرشة الأمenan معلقة على الحائط،

وعليك أن تخلع نعليك عند الباب، ثم تنام، وتستعد لللاقة الحياة»^(١).

وهكذا يستقبل يومه التالي، ويعاود نفس الكرارة في روتينية مملة؛ تتقاذفه

اللحانات، ويفرغ من هذا الكأس ليتهم غيره عليه ينسى أو يتناسى كل ما من

"The lamp said,
'Four o'clock,
Here is the number on the door,
Memory !
You have the key,
The little lamp spreads ring on the stair.
Mount.
The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,
Put your shoes at the door ,sleep, prepare for life.'"
Ibid.

شأنه تعكير صفوه ويعط خضم هذه المدن الصناعية الكبيرة التي تموج بضجيج الآلات وصخب المارة من السكان ، حتى إذا ما استرد مشاعره وأفاق إلى نفسه ثانية ، عاوده الشوق والحنين إلى ذكريات الماضي . ويخرج من هذا المعرك ليصلهم بالحقيقة الراهنة من التكرار البغيض لحياته اليومية . فيقف أمام هذه الحقيقة دون حراك ، إذ أنه لا يملك تغييرها وليس في مقدوره أن يحيد عنها قيد أngle .

وتعطل لنا هنا القصيدة ذلك الرابط الوثيق بين الفرد والمجتمع . وينم هذا الرابط عن وجود مشكلات شتى تعكس بدورها على حالات الأفراد النفسية والاجتماعية ، فالمؤثرات البيئية تمثل خطراً جسماً في تشكيل الأفراد والجماعات ، هذا بالإضافة إلى الانحرافات المتعددة الناتجة عن سوء التوجيه مما أدى إلى تراكم العقد النفسية وتعقد الشخصية إلى أبعد حد .

الفتاة الباكية الصغيرة^(١)

بعد القصيدة السالفة يترك إليوت ، ولو إلى حين ، هذا الجحود المكفر بعقده وانحرافاته لينقلنا إلى عالم الحب والفن في قصيده التي أطلق عليها اسم « الفتاة الباكية الصغيرة ». .

وتدور أحداث هذه القصيدة حول تمثال فتاة باكية في إحدى متاحف إيطاليا كان إليوت قد سمع عنه ، وما زار إيطاليا سنة ١٩١١ حاول أن يشاهده هذا التمثال وبحث عنه طويلاً دون جلوسى . إن الفتاة تبكي لأن حبيبها سيبعد عنها ، في الفراق لوعة وأسى . وهذا هو الموقف كما تخيله إليوت :

« وهكذا ميركتها حبيبها
وهي واقفة بائسة
سيفارقها

كما تفارق الروح الجسد وتتركه مهلهلاً مرضوضاً
أو كما يترك العقل ذلك الجسم الذي عاش في كنهه .
سأحاول أن أجده طريقة ميسورة
في حدق لا يحارى ،
طريقة تفهمها معاً ،

لَا تتعذر الابتسامة البسيطة وتشابك الأيدي بعد فقدان الثقة »^(٢) .

“La Figlia Che Piange”

“So I would have had him leave,
So I would have had her stand and grieve,
So he would have left
As the soul leaves the body torn and bruised,
As the mind deserts the body it has used.
I should find
Some way incomparably light and deft,
Some way we both should understand,
Simple and faithless as a smile and shake of the hand.”

Ibid., “La Figlia Che Piange,” p. 34.

{١
٢}

إن إيلوت يحاول في ثنایا هذه الأبيات أن يجعل للعقل مكاناً في تصرفاتنا العاطفية فهو لا يؤمن بذلك الاستسلام المطلق لحدة الوجدان والاستجابة الكلية لرغباتنا القلبية وزراراتنا الشعورية . إنه يؤمن بالمشاركة الوجданية المبنية على الفهم المتبادل ، ولا يتعدى ذلك الابتسامة الرقيقة وتشابك الأيدي في غير ضعة . ومن ثم يستطرد الشاعر قائلاً :

« لقد أدارت الفتاة ظهرها . وكان الجو خريفاً ،
وتملك منظرها هذا على مخيالي أيامأ عديدة ،
أياماً متتالية وساعات طوالاً !

وقد انساب شعرها على ذراعيها وهي ممسكة بالورود .
ترى كيف قضت وقتها مع صاحبها !
لو كان أمرها كذلك لفقدت لذة الإيماءة والفضول .
هذه التأملات ما زالت تدهشني أحياناً

بين حيرتي في منتصف الليل وراحتي وقت الظهرة »^(١) .

هذا هو المنظر كما تخيله الشاعر وكما علق بذهنه مدة أيام متتالية ، فلك عليه لبه وقواده ، ومصدر دهشته هو أن سلوكنا قد يبدو غريباً شاذًا أحياناً ، فالفتاة قد أدارت ظهرها في إحجام دون مبرر بالرغم من بكاؤها لفراقه .

* * *

“(She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours :
Her hair over her arms and her arms full of flowers.
And I wonder how they should have been together !
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose”.
Ibid.

(١)

بعد هذه القصيدة الملائكة بحيوية الشباب ومرحه وأحزانه وانفعالاته الصادحة يتحول إليوت إلى نقد المهيمنين على الدين في قصيدة «عجل البحر»^(١) و «صلوة مستر إليوت في صبيحة يوم الأحد»^(٢) ، إذ يقول :

«إن عجل البحر يقضى يومه في نعاس ؟
ويبحث عن قوته بالليل ؛
هكذا تتحقق الإرادة الإلهية بطريقة خفية —
لكن الكنيسة تطعم وهي تغط في سبات عميق»^(٣) .

إن هذا الحيوان يبحث عن قوته يومه بغض النظر عن الوقت الذي يقوم فيه برحلاته وتتجواله . أما معظم رجال الكنيسة فيقدم لهم الطعام والشراب دون أي عناء . لقد شغلتهم جريهم وراء المادة عن افتقاد النقوس الضالة . ولستنا نذهب إلى مدى بعيد إذ في فناء الكنيسة :

«يعيش النحل على امتداد سور الحديقة

يمرق بشعيراته وبطونه

بين أعضاء التذكرة والثانية

هذا هو العمل الحبب لشغالة النحل»^(٤) .

فالنحل يطير بين الزهور ويجمع رحيقها ويحوله إلى عسل شهي ؛ أما غالبية رجال

“The Hippopotamus”

(١)

“Mr. Eliot’s Sunday Morning Service”

(٢)

“The hippopotamus’s day

(٣)

Is passed in sleep; at night he hunts;

God works in a mysterious way —

The Church can sleep and feed at once.”

Ibid., “The Hippopotamus,” pp. 49-50.

“Along the garden-wall the bees

(٤)

With hairy bellies pass between

The staminate and pistillate,

Blest office of the epicene.”

Ibid., “Mr. Eliot’s Sunday Morning Service,” p. 56.

الدين فقد شغلاهم أمور الدنيا عن مهمتهم الأصلية وهي الخلعة الروحية

* * *

بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته^(١).

كان طبيعي بعد القصيدين السالفتين أن يكتب إليوت عن مشكلة تغلغل المادية في النفوس ، وما أعقب ذلك من ضعف المستوى الخلقي ، وفقدان القيم الروحية في المجتمع الحديث . وفي قصيده التي أطلق عليها « بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته » يضيف إليوت إلى ما تقدم أضحك حلال التزعمات الفتية في عصرنا الحاضر متخذًا البن دقية مثلاً له في هذا المضمار . فيعد أن كانت البن دقية تزخر بالفنانين العظام ، أصبحت مركزاً للتجارة والسياسة ووطناً للعشاق الذين يقضون أوقاتهم في التنقل بين خرير جداً ولها : « بيربانك قد عبر القنطرة الصغيرة

ونزل في الفندق الصغير ؟

ووصلت إليه الأميرة فولوبين ،

و قضيا وقتهما سوياً إلى أن وقع في حبها^(٢) .

وبيربانك هذا سائح أمريكي قدم إلى البن دقية ليقضي فيها بعض الوقت في فندق صغير يطل على إحدى بحيراتها حيث الجندولا تتحرر العباب . وبالرغم من أنه وقع في حبائل الأميرة فولوبين إلا أنها لم تستمر معه طويلاً إذ استهل حديثه معها عن الفنون وقيمتها في تربية الذوق السليم ، فضاقت به ذرعاً وتعلقت بشخص آخر يدعى السير فيرديناند كلين^(٣) الذي يفوق بيربانك في غناه

“Burbank with a Baedeker :

Bleistein with a Cigar.”

“Burbank crossed a little bridge

Descending at a small hotel;

Princess Volupine arrived,

They were together, and he fell.”

Ibid., “Burbank with a Baedeker : Bleistein with a Cigar,” p. 40.

Sir Ferdinand Klein.

(١)
(٢)

(٣)

فهو يهودي يدخل الكثير من الأموال .

أما بليشتأن فهو تاجر متنقل لا يهمه من البندقية وغيرها سوى رواج بضاعته ، وهو على التقييض من بيربانك لا يعرف شيئاً عن الفن بالرغم من أنه قضى وقتاً طويلاً في البندقية ، فهو يمثل حب المال بأجل معانبه . وفي الطرف الآخر نجد بيربانك صاحب القيم والمبادئ ، وإن كان قد فشل في حبه بذلك مرده إلى سوء تصرفه .

وأمام الحشע المادي الذي يتركز في السير فيرديناند كلين

« يتلاشى الدخان المتتصاعد من شمعة

الزمن »^(١) .

وهذه الشمعة آخذة في الزوال بلا محالة وبخاصمة تحت ضغط هذا الصراع المثير بين القيم المختلفة .

الفصل العاشر

جيرونتيون^(١)

ويتضح لنا تشعب القيم العديدة في القصيدة التي أطلق عليها إليوت اسم «جيرونتيون» أي الرجل الهرم . وجيرونتيون هذا قد فقد متعة الحياة وبهجتها وانزوى في ركن من أركان حجرته يستمع إلى صبي صغير يقرأ له كل ما يهمه من أمور وأخبار لأنه ضرير . وفي هذه القصيدة أيضاً كمارأينا في «بروفروك» يتخذ إليوت المناوج أساساً لمناجه فتناسب المشاعر والذكريات في تلقائية محببة تستشف من ورائها كل ما يدور بخلد هذا العجوز المنطوى على نفسه :

«إنني أحياها هنا كرجل مسن في شهر من شهور الجفاف
يقرأ لي صبي ، وأنظر هطول الأمطار .

لم يكن لي نصيب أن أختبر حمية المداخل
وال المعارك حيث الأمطار الدافئة

فلم أركض في المستنقعات المالحة رافعاً سيفي ،
وقد نال مني الذباب »

إن منزل قديم متداعى »^(٢)

إن هذا المنزل قد تداعى كتلك المدنية الحديثة التي يحيها جيرونتيون في وسطها ،

“Gerontion”

(١)

“Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.

I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain

(٢)

Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house.”

Ibid., “Gerontion”, p. 37.

هي الأخرى آنده في الأضمحلال والتداعي . إن إلبيوت بعد أن رکز اهتمامه على ضعف القيمة الفنية في المجتمع الحديث كما رأينا في قصيدة « بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته » قد تحول في « جيرنتيون » إلى الحديث عن أضمحلال القيم الروحية في مجتمعنا الحاضر . إنه هنا يسخر من جيرنتيون الذي قضى حياة كلها فتوراً فلم يعرف للقيم الأخلاقية أي معنى أو معنى ، كما أن خبرته محدودة للغاية فلم يشترك في الحروب والمعارك . فهو الحال كذلك لم يذق طعم الحياة العملية بخلوها ومرها ، هذا بالإضافة إلى أن القيم العليا كانت عارضة بالنسبة له ، فهو لا يعرف عن كنهها شيئاً ، بل وجه اهتمامه إلى محيطه الضيق الذي يحيى في وسطه ، وهي البيئة المحدودة التي حوله والتي تتكون من :

« ما عز يسعل أثناء الليل في الحقل المرتفع ؟
وصخور وطحالب ونباتات طفيلية وجديد .
وسيدة تعمل في المطبخ ، وتعمل الشاي .
وتعطس في الماء ، وتتنفس البالوعة النكدة »^(١) .

هذه هي العناصر التي تكون في مجموعها العالم الصغير الذي يعيش فيه جيرنتيون ، وهو عالم يتسم بطابع العزلة والقيم العارضة المتصارعة التي تولد الحيرة النفسية وعدم الاستقرار ، كما يتسم أيضاً بالفتور العاطفي والحدب الانفعالي . تلك هي مكونات الحياة السلبية التي يحييها جيرنتيون . وفي وسط هذا القحط الخيم على كل الأرجاء يندوى جيرنتيون في ركن من أركان حجرته ويتنظر هطول الأمطار فهذا هو كل ما في مقدوره أن يقدم عليه . إن هي إلا حياة جافة قد خلت خلوًّا تاماً من الفكرة الأصيلة والعاطفة الأمينة .

(١)

“The goat coughs at night in the field overhead;
Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
The woman keeps the kitchen, makes tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.”

وبعد أن استقر صاحبنا في زاوية الحجرة أخذ الفتى الصغير يطالع له بعض مقتطفات من كتب التاريخ عن سير الأبطال والأحداث العظيمة في الماضي ، فاكتسب بذلك حصيلة فكرية وثروة عقلية بعد أن اطلع على نفائس الماضي بتراثه العظيم :

« وبعد كل هذه المعرفة ، أى عذر تلتئمه ؟ عليك أن تفكك الآن
في التاريخ وفي دهاء فرعون ، وفي تدابيره
ونتائجها ، فقد يخدعك مخادع بطموحه النادر
ويرشدك بوحي من خيلاته
أذكر جيداً أننا لن ننجح بواسطة الخرف أو الشجاعة .
فنحن نعلى من شأن الرذائل ونمجدها على أنها أعمال بطولة .
ونقحم علينا الفضائل خوفاً من الجرائم الفاضحة .
هذه العبرات قد تساقطت من شجرة الحق » (١) .

بعد هذا الخداع الحسي والنفسى بل والعقلى أيضاً ، ذلك الخداع الذى يحيى فى وسطه الكثير من الباحثين الذين تقودهم الرغبة الجامحة نحو الحجد والعظمة والتباه والكبرياء . علينا أن ندقق جيداً فيما عسى أن نختاره . هذا إلى أن فرص الخير والشر وحالات العقاب والثواب والنظرة الصحيحة المدققة لكل ما يعرضنا من أمور ، الفاحصة لكل ما يدور بخلدنا وما يتعرض طريقنا ، تلك النظرة الموضوعية البعيدة عن الخوف الشديد من المجتمع والرأى العام ، هذه كلها

"After such knowledge, what forgiveness ? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes
These tears are shaken from the wrath-bearing tree."
Ibid., p. 38.

(١)

قد تبعها إليوت إلى أن وصل إلى جذورها الأولى التي تمركت في « شجرة الحنق » وهي الشجرة التي أكل منها آدم فجلب الشقاء على البشرية جماء ، فنها تصيب العرق ، ومنها أذرفت الدموع في سخاء .

ولا يعني إليوت من وراء إشارته إلى شجرة آدم في البيت الأخير أنه يؤمن بالحتمية فالآيات السابقة بل والقصيدة كلها توضح لنا لإيمانه العميق بحرية الاختيار . ولعلنا نستشف من وراء ذلك نظرته الإيجابية إلى التاريخ الذي اتخذه في الآيات السالفة مثلاً لاتجاهه الموضوعي في النقد ، فهو يهدف إلى إعادة تقييم التاريخ على أساس سليمة بعيدة عن التزوات الشخصية والاتجاهات الفردية . وهو يعرف أنه من العسير علينا أن نصل إلى نتيجة سريعة في هذا المضمار ، لذا يقول :

« تذكر أخيراً

أنت لم نصل إلى نتيجة بعد ، حينما أندوى
في بيتي الذي استأجرته . وأخيراً تذكر أيضاً
أنني لم أقدم لك هذا العرض دون غاية في نفسي
فلم تجلبه لك
الشياطين الجهنمية .

سأريحك من عناء التفكير في هذا الأمر بكل ما أوتيت
من صدق وأمانة .

فقد كنتُ قريباً من قلبك والآن طرحت خارجاً
فقدت جمال (الإيمان) لرعبك وفزعتك وكثرة فضولك .
وهكذا تخليت عن عاطفتي : ولم أحافظ بها
طالما أن كل شيء بالنسبة لك مآل له إلى الفساد ؟
لقد فقدت قدرتى على النظر والشم والسمع والذوق واللمس :

فكيف السبيل إلى الانتفاع بها لأقرب منك ثانية (١) ؟

يفرق هنا إلیوت بين سبل الإيمان قديماً في بساطتها وتسليم أهلها لاستجاباتهم الروحية وبين الإيمان في عصرنا الحاضر وإنضباطه للمقدمات والفرضيات والحجج والقضايا المنطقية بل والقوانين والمناهج العلمية ، وبهذا ضاع رونقه الذي تجلى في بساطته . ونتج عن ذلك وجود الرعب الذي أصاب الكثيرين بعد أن فقدوا الإحساس بعظمة الإيمان والتصديق بجبروته . ويرى إلیوت أيضاً أنه من العسير علينا أن ندخله في قلوب النقوس الضالة طالما أن حواسنا قد شوهتها المدنية الحديثة ، وتربعت على عروش قلوبنا اللذة الوقتية العارمة ، وسيطرت على عقولنا الاتجاهات المادية الآلية . فهذه الحواس التي أشار إليها إلیوت والتي خضعت لكل هذه الظروف ، قد أصبحت في نظره في حيز العدم . إذ كيف السبيل إلى قلب لا يحس ؟ لقد انعدمت الرغبة في التسليم بالجميل بقدرة الخالق جل شأنه ، فكان الفزع ، وكانت الحيرة النفسية ، والشطط الذهني . وببلبة الأفكار ، وفساد الحياة وكل ما يتصل بها .

إن هذا الشعاع الوضاء الذي أضاء حياة القديماء بعلميّاتهم العظيمة قد ضاع الآن وسط متأهّات الإلحاد وrogues الإنحلال والتفكك التي ندعها تمر دون

(١)

“Think at last
We have not reached conclusion, when I
Stiffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.
I would meet you upon this honestly.
I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion : why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated ?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch :
How should I use them for your closer contact ?”
Ibid., pp. 38-39.

٩١

حكمة ولا رؤية . وتنحصر مأساة الإنسان في عصرنا الحاضر في سلبيته التي يمثلها
چيرنيون وفي ابعاده عن مشاكل الحياة اللهم إلا ما يمسه شخصياً بطريق
مباشر ، وفيما عدا ذلك فهو قابع في عقر داره يتعلق بأعمال واهية بعد أن ملأ
قلبه اليأس :

الفصل الحادى عشر

الأرض الخراب^(١)

إن الاتجاهات السالفة تمهد لنا الطريق إلى الإمام بقصيدته المعقدة التي أطلق عليها اسم «الأرض الخراب»، وفيها كرس إليوت كل إمكانياته للتعبير عن القضايا الفكرية المتزاحمة التي راودته منذ أمد طويل. فهذه القصيدة تجسم لنا ما نعانيه من يأس وقنوط، وما نحس به من آمال زائفة، وبعد عن حقيقة الحياة، وighل مطبق بأسرار الكون، وجواهر الوجود، وانقسام في عرى المعرف والمدركات، وخلط بين الحقيقة والخيال، واللب والمظهر، وكنه الأمور وأعراضها الخارجية. ومن الطبيعي أن يتخد إليوت الرمزية أساساً للتعبير عن هذه القضايا المشعبة، كما استعان أيضاً بالصور الشعرية البليغة، فحددت هذه القصايا، وأبرزتها أمام القارئ بعد أن صيغت في قالب موضوعي قوامه التعادل بين الفكر والعاطفة. وأمام هذا التشعب تخطت محاولاته ودراساته في هذا المضمار ميدان الأدب الإنجليزي لتشمل الفكر العالمي، شرقياً كان أم غربياً، قدماً كان أم حديثاً. فهذه القصيدة تتعرض للبشرية جموعاً منذ الخلقة الأولى حتى يومنا هذا، ومن المعتقدات والمبادئ التي سادت المدنيات العالمية القديمة في الهند والصين ومصر وملكتي بابل وأشور إلى الاتجاهات الفلسفية الحديثة في أوربا.

ولهذا تعد هذه القصيدة بحق من أعظم الأشعار التي كتبت في عصرنا الحاضر، فترجمت إلى لغات عديدة، وبالرغم من مضي سنوات عدة على كتابتها إذ أنها

"The Waste Land"

(١)

يجد القارئ في الجزء الأخير من هذا الكتاب تحت عنوان «نصوص مختارة من مؤلفات إليوت» بقية النصوص المكملة لهذه القصيدة فهي مترجمة يا كلها نظراً لأهميتها في ميدان الشعر الأوروبي الحديث

ظهرت عام ١٩٢٢ ، فلأنها ما زالت لغزاً مثيراً لاكتشافها من رجال الفكر والقلم . فلا غرو إذن إن اعترف إليوت في مذكراته بصيغة هذه القصيدة إذ قال عنها أنها «قصيدة مهوشة يعوزها التناست» .^(١) وعلى أية حال فقد كتب إليوت هذه القصيدة في (أوزان) حينما سافر إليها للاستشفاء في شتاء عام ١٩٢١ ، وبعدقضاء ثلاثة أشهر جاء إلى باريس ومعه القصيدة وهناك قدّم الخطوط إلى الشاعر الأميركي «إزارا باوند» لمراجعته ، فقام باوند بمحذف ما يقرب من نصفها ، أما النصف الآخر فهو ما نراه متضمناً في ديوان إليوت . واعتراضاً منه بهذا الفضل كتب إليوت هذا الإهداء على صفحتها الأولى :

«إلى إزارا باوند : الذي يفوقني حذقاً ومهارة»^(٢)

ونظراً لتعقيد هذه القصيدة فقد ديلها إليوت بعدة ملاحظات لتساعد القارئ على فهمها وتتبع سياق الأفكار فيها . واعترف في مسهل هذه الملاحظات بأنه قد استند إلى كتابين هامين اقتبس منها عدداً منهجات ومبادئ رمزية ، إذ يقول :

«إن كتاب الآنسة جسبي وستون ”من الطقس إلى القصة الخيالية“ ، (الذي طبع في كمبريدج) عن أسطورة الإناء الظاهر لم يوعز إلى”عنوان القصيدة فحسب بل وبهيكلها والكثير من رمزيتها العارضة . وفي الحقيقة إنني مدين بالشيء الكثير لكتاب مس وستون فهو الذي سيوضح صعوبات هذه القصيدة بطريقة تفوق ملاحظاتي عنها ؛ وإنني لأذكر هذا الكتاب (بالإضافة إلى المتعة الكبرى في قراءته) لكل من يظن أن هذا الإيضاح لازم لفهم القصيدة . كما أني مدين أيضاً بوجه عام إلى كتاب آخر في علم دراسة الجنس البشري ، وهو الذي أثر تأثيراً عميقاً في جيلنا الحاضر ، وأعني بذلك كتاب ”الغضن الذهبي“ ؛ فاقعد استعملت المجلدين

”أدونيس ، آتس ، أوزيريس“ نوع خاص . وسيدرك كل من هو ملم بهذه المؤلفات أن في القصيدة إشارات لحلقات الزرع ^(١) .

ولقد قامت مس وستون في كتابها بتتبع المعتقدات الدينية الأولى ووصلت إلى منابعها وأصولها كما تبعت أيضاً حلقات الزرع وجني الكروم ؛ وهي تكون في مجموعها ما وصل إلينا من ثقافات عن تلك العهود السحرية . وقد قدمت لنا ذلك كله في أسلوب شيق جميل متخلدة المهاج الأسطوري أساساً لدراستها . وأهم هذه الأساطير هي تلك الأسطورة الخاصة بالملك الصياد ^(٢) ، ذلك أن أرض هذا الملك قد حللت عليها لعنة السماء كما حللت على سكانها أيضاً وذلك لشرورهم وآثامهم ومعاصيهم ، والزرع أيضاً قد أصابه الجفاف . والحيوانات

“Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental (١) symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Graal legend : 'From Ritual to Romance' (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean 'The Golden Bough'; I have used especially the two volumes 'Adonis, Attis, Osiris.' Anyone who is acquainted with these two works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies.”

”The Fisher King“ (٢)

يقصد بهذا الاسم أيضاً طائر أبو نقار ، واسمه اللاتيني ”Alcedo ispida“ أو ”Alcedo benegalensis“ كما ورد في قاموس العلوم الطبيعية والطبية للدكتور محمد شرف . وهذه التسمية مرادفة أيضاً لكلمة ”Kingfisher“ ، وقد ورد التعريف الآتي لها في دائرة المعارف البريطانية :

”Alcedo ispida“ ”Alcedo benegalensis“ ”Kingfisher“

”The common kingfisher, 'Alcedo ispida', is a beautiful European bird, extending also to northern Africa and southwest Asia .. It plunges into the water for its food, which consists of small fish, crustacea and aquatic insects.“

Encyclopaedia Britannica, Published by William Benton, Vol. 13, Edition 1952, p. 395.

وهذا الطائر وهو أبو نقار يطلق عليه أيضاً اسم ”الخطيب“ ذلك أنه ينطوي في الماء لينقض على الأسماك الصغيرة بـ تقاذره الطويل ويلتهمها .

لا تتوالد ولا تتکاثر . ومالاك هذه الأرض وهو الملك الصياد قد أقعده المرض المزمن . وهكذا أصيب كل شيء على هذه الأرض بشلل بغيض . إلا أن هذه اللعنة ، كما ورد في الأسطورة ، قد تزول إذا ما قام فارس شجاع برحمة طويلة عبر هذه الأرض الخجولة حتى يصل إلى قلعة الملك وهناك تناح له الفرصة لالقاء بعض الأسئلة عما يدور بداخل هذه القلعة من فعال رمزية ، فإن وجهها الوجهة المرضية وفهمها فيما صحيحاً ، تزول اللعنة عن هذه الأرض . وإنما استمرت في قحطها وجدبها .

أما فيما يتعلق بكتاب « الغصن الذهبي » الذي كتبه السير جيمس فريزر ففيه يتعرض الكاتب لآلهة القدماء كإله تموز عند أهل بابل . وإله أدونيس عند الفينيقيين والإغريق ، وإله أوزيريس عند المصريين القدماء . وكانت هذه الآلهة جميعاً رمزاً لقوى الطبيعة ، فهي التي تتحكم فيها وتتخضع لها لسلطانها ، كما أنها هي التي تهب الحياة للزرع ، وب بواسطتها تتعاقب الفصول في دورها المعهودة فتنمو البدور وتترعرع الأثمان . ويقول السير جيمس فريزر في هذا الصدد :

« إن كهنة مصر قد دأبوا على دفن تماثيل مصغرة للإله أوزيريس مصنوعة من الطمي وحبات القمح . وفي آخر العام أو بعد فترة قصيرة كانوا يحملون بعد استخراجها من باطن الأرض أن القمح قد صار نباتاً وبرزاً من جسم الإله . وكان القوم يرجون بهذا النتائج أنه فأل طيب أو بالأحرى على أنه السبب في نمو الزرع »^(١) .

^(١) "The priests (of Egypt) used to bury effigies of Osiris made of earth and corn. When these effigies were taken up again at the end of the year or of a short interval, the corn would be found to have sprouted from the body of Osiris, and this sprouting of the grain would be hailed as an omen, or rather as the cause, of the growth of the crops."

Sir James Frazer, *The Golden Bough*, Part IV, Vol. II, London, 1936, p. 90.

وبهذه الطريقة يُدفن أوزيريس إله الخصب والثاء داخل باطن الأرض، ويترك ميتاً هناك ، لكنه يحيى بعد فترة وجيزة بعد أن يصير نبناً فينمو ويترعرع . فهو يموت لكي يحيى ، وفي حياته خضرة نصرة ، وثار غضبة ، وخير للبشرية . فهو إذن واهب الحياة وبجدها . وكانت عبادته تتصل بإقامة الحفلات الطقسية ، وفيها يقوم الشبان ببعض الحركات الشاقة الرمزية ، وهذه الحركات تمثل دورة الحياة والموت ثم البعث من جديد . غالباً ما كانت فكرة التطهير تصاحب هذه الفعال الشاقة ، إذ بعد الانتهاء من هذه الحفلات يخرج الشبان « مطهرين » ومستعدين أيضاً لللاقة حياة جديدة عمادها الفهم الصحيح والإقدام في شجاعة على الأعمال البطولية .

وفكرة الموت هذه تختلف في مضمونها عن الفكرة التي أوردها لنا إليوت في الاقتباس الذي ظهر في صدر القصيدة وهو مقتطف من أسطورة « ساتير يكون »^(١) للشاعر اللاتيني بيترونيوس^(٢) ويقول فيها ترامالكبيو^(٣) :

« لقد رأيت بعقلى عيناي سبيل وهي معلقة في قفص صغير :

ولما وجه إليها بعض الصبية المارين هذا السؤال :

ماذا تريدين يا سبيل ؟ أجابتهم بأنها تريد الموت »^(٤) .

وسبيل هذه شخصية أسطورية وقع في حبها أبواللون^(٥) إله الموسيقى والتنبور عند الإغريق والرومان ، ففتحها القدرة على معرفة المستقبل وحياة مدبلدة طويلة

Satyricon.

(١)

Petronius.

(٢)

Trimalchio.

(٣)

“Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent : Σίβυλλα τη Θελεῖς, respondebat illa : αποθανεῖα θέλων.

(٤)

Ibid., “The Waste Land”, p. 59.

(٥)

Apollo.

تعادل ذرات الرمال التي كانت تحملها في قبضة يدها ، لكنها نسيت أن تطلب منه القدرة على تجدد الحيوية في داخلها ، فذابت تدريجياً ووهنت حتى إلى حد أنها تحنت لنفسها الموت .

إن سكان « الأرض الخراب » يتمنون لأنفسهم أيضاً الموت وبخاصة بعد أن ذبل الزرع ولم تعد للحيوانات أية قدرة على الإخصاب ، فعم الفحط ، واشتلت التحاريق . و « الأرض الخراب » في نظر إلليوت ما هي إلا أوربا الحديثة وسكانها هم الذين يكونون المجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى . وقد شهدت تلك السنوات أضاحلاً في الأخلاق ، وبعداً عن مقومات الحياة ، وجهلاً بعناصرها الأولية ، وإيماناً بقوة المادة ، وزعزعة في القيم الروحية . ولهذا كان وما زال هذه القصيدة صدى قوى في نفوس المفكرين .

وهي مقسمة إلى خمسة أقسام كل قسم منها يمثل حركة موسيقية في هذه السيمفونية الكبرى التي تشمل الخليقة بأسرها والبشرية جماء . ولعل هذا المحيط الرحب قد أعطى للشاعر فرصة التنقل بين الأجيال والعصور المختلفة والإشارة إلى اتجاهات فكرية عديدة . ولهذا يمكننا فهم هذه القصيدة لا على مستوى واحد كما هو جار في غالبية القصائد العادية ، رومانسية كانت أم كلاسيكية ، بل على مستويات شتى ، فهي متعددة الموضوعات والمضمادات ، تنتقل بذلك بين ألوان عديدة من الحب الجسدي والعذري ، وبين المادية والروحية ، والضمة والرقة ، وتطوف بذلك في مجاهل تصوفية ومعالم ميتافيزيقية .

إن القسم الأول منها أطلق عليه إلليوت اسم « دفن الموت »^(١) وفيه نجد منذ يادئ ذى بدء انقلاب سبل الحياة وأساساً على عقب في هذه البرية التعسة :

« إن إبريل أشد الشهور قسوة ،
فيه تحرج زهور الليلك من الأرض الميتة ،

وتحتلط فيه الرغبة بالذاكرة ،
وفيه تنتفخ الجذور الخامدة بمطر الربيع .
لقد شملنا الدفء أثناء الشتاء ،
وغضيت الأرض بالخليد في غفلة منا ،
وتعززت الحياة الواهية على اللعنات الجافة .
أما الصيف فقد أدهشنا حينما تساقط الرذاذ
على شتا رنبرجرسى ؛ ووقفنا عند الرواق
ثم خرجنا إلى ضوء الشمس حتى وصلنا إلى المتنزه ،
وشربنا القهوة ، ثم تحدثنا لمنعة ساعة .
فأنا لست روسية إذ أنني ألمانية الأصل من ليتوانيا .
وفي سن الطفولة أقمنا في منزل بن عمى الدوق ،
وأنزلني معه على الزجاجة
وكنت خائفة للغاية . ثم ناداني قائلًا : ماري :
مارى ، أمسكى جيداً . وانحدرنا جميعاً .
ولعلك تشعر بالانطلاق عبر الجبال .
إنى أقرأ معظم الليل ، وأذهب إلى الجنوب في الشتاء ،^(١)

"April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin-gar keine Russin, stamm' ans Litzen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,

(١)

إن شهر إبريل الذي فيه تستيقظ الطبيعة من غفوة الشتاء هو أكثر الشهور قسوة بالنسبة لسكان الأرض الخراب . ولكن ما السبب في ذلك مع أنه شهر النمو والحضرة والازدهار ؟ إن في تفتح الطبيعة أثناء الربيع إثبات واضح لحقيقة الحياة ودورة الفصول ، وهذه الحقيقة مصدر إيلام شديد لأهل هذه الأرض الجرداء ، فهم يخشونها ويخافونها ، ويؤثرون إخفاءها ونسيانها ، وهذا يعودون بذلك إلى يائتهم إلى الوراء ، إلى أيام الطفولة البريئة . فها هو تايريز ياس^(١) الذي يقوم بسرد الأحداث المتضمنة في القصيدة والتعليق عليها ، يعود بخياله إلى الماضي حينما رحل إلى بحيرة (شتارنبيرجرسى) بالقرب من مدينة ميونيخ ، وهناك قضى وقتاً طيباً . وإنه ليذكر تماماً ذلك الحديث الذي سمعه من فتاة صغيرة ، وكان حينذاك في متنزه عام ، إذ أخذت تسرب وقائع نزهة خلوية لها مع أحد أقاربها ، وكانت في أشد حالات المذعر حينما همت بالانحدار على الجليد . ولكنها شعرت أخيراً بالحرية والانطلاق على سفوح الجبال .

وبعد هذه الذكريات التي امتدت إلى منوات الطفولة ، يعود تايريز ياس إلى التفكير في أمر الأرض الخراب ، فيقول :

« ما هذه الجذور المشابكة ، وأية أغصان تنموا من هذه الأنفاس المتحجرة ؟ يابن الإنسان ، إنك لا تقدر على الكلام أو الحدس ، لأنك لا تعرف سوى مجموعة مهلهلة من الصور ، حيث تسطع الشمس ، والشجرة الدابلة لا تلق ظلاً ، وصوت صرار الليل لا يجلب الراحة ،

My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.'
Ibid., p. 61.
Tiresias.

وقد خلت الحجارة الجافة من خرير المياه .
 هنالك تجد الظل تحت هذه الصخرة الحمراء ،
 (هل بنا تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ،
 وسأريك شيئاً مختلفاً عن ذلك
 حينما يلاحقك في الصباح
 أو يهم بلقائك في المساء ؟
 سأريك الخوف بجسمه في حفنة من الثرى »^(١)

في هذه السطور يشير المؤت إلى سفر حزقيال^(٢) الذي تنبأ فيه بسقوط أورشليم وطرد الإسرائيليين إلى بابليون . ومن ثم خربت معايدهم وتحطم مساكنهم . وهذا هو الحال أيضاً في أوربا الحديثة التي حطمتها الحروب وأهلكتها المنازعات ، فلم يعد لها من ثراء المعرفة سوى صور مهلهلة متناشرة . لقد خلت اليابسة من الأمطار التي تسقى الزرع وتكتسبها النضرة .

ولم يبق للإنسان أى مأوى في هذه اليابسة الجرداء سوى صخرة حمراء ، وهذه الصخرة قد ذكرت تايريز ياس بجبل المظهر^(٣) في « الكوميديا الإلهية » لدانى . وفي الجزء الثالث من المظهر يحذثنا دانى عن عبوره لهذا الجبل تحت

What are the roots that clutch, what branches grow
 Out of this stony rubbish ? Son of man,
 You cannot say, or guess, for you know only
 A heap of broken images, where the sun beats,
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water. Only
 There is shadow under this red rock,
 (Come in under the shadow of this red rock),
 And I will show you something different from either
 Your shadow at morning striding behind you
 Or your shadow at evening rising to meet you;
 I will show you fear in a handful of dust.”
 Ibid., pp. 61-62.
 Ezekiel.

Mount of Purgatory.

(١)

{٢}

قيادة الشاعر اللاتيني فيرجيل ، وقد لاحظ أن فيرجيل لا يلقي ظلاً على الصخرة في حين أن ظله هو لا يفارقه ، ولهذا أخبره فيرجيل بأنه قد تخلص من الجسد نهائياً . إن طفة الإنسان الملحقة نحو تحقيق آماله ، نحو الظل الظليل الذي يقيه من وهج الشمس ، ونحو الينابيع المتفجرة من حرية وحياة وحركة ، هي ما يعنيه إلبيوت من وراء الأبيات السالفة . هذا إلى خوفنا الشديد من الاعتراف بالحقيقة الراهنة وهي أن الموت أو الفناء يتجسم في حفنة الثرى بعد أن تحملت الأعضاء وعادت إلى طبيعتها الأولى :

هذه الرغبة في تحقيق الآمال هي التي حلت بتيريز ياس أن يفكر في الحب :

« لقد هبت الرياح المنعشة

من أرض الوطن
أى حبيبى الأيرلنديه
أين تتمهلين؟

أنت الذى قدمت لي نبات الخزام فى العام الماضى :
وأطلقوا على حينذاك أنى فتاة الخزام .
وحينما عدنا متأخرین من حديقة الخزام ،
وكان ذراعاهما محملتين بالورود ، وشعرها مبلل ،
فلم أتكلم ، ولم أستطع أن أحملق في وجهها :
فلم أكن حيَا ولا ميتاً ، ولم أعرف شيئاً .
وأنحدرت أحدق النظر في النورانية الوضاءة ، في السكون المطبق .
والبحر حال ومتسع »^(١) .

"Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind
Wo weilest du ?

(١)

You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl.'
— Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither

إن الأبيات الأربع الأولى مقططفة من الفصل الأول لأوبرا « تريستان وإيزولد » لفاينر^(١) وهي تكون الأغنية التي يقوم بغنائها أحد النوتية الصغار على ظهر السفينة التي تحمل إيزولد إلى (كورنول) . إن هذه الأغنية تمثل الحب في بساطته وهذا هو الذي حدا بتيريز ياس إلى التفكير في الحديقة والفتاة الصغيرة التي كانت تلهو بين المروج الخضراء والأزهير الفريحاء ، تجمع الورود في رقة بالغة . وقد بلل الندى شعر رأسها . وأمام هذا المشهد الذي يدل على البراءة والطهر . لم يسع تيريز ياس إلا أن يطأطئ رأسه في خجل واحترام . أما « السكون المطبق » أو « النورانية الوضاءة » فهي الشفافية النفسية التي وصل إليها بعد طول تأمل هذا المنظر الذي أثر في مشاعره تأثيراً عميقاً . لكن هذا الحب الوضاء الذي يشع طهراً ونقاء لم يدم طويلاً في ذاكرته . إذ عاد بخياله إلى أوبرا « تريستان وإيزولد » وتذكر أن ميلوت^(٢) قد غدر بصديقه تريستان وأصابه بجراح خطيرة لأنه أراد أن ينتزع منه حبه لإيزولد . وبعد تلك التجربة التي أخذت من نفس تريستان كل مأخذ ، وبعد تلك المعركة الدامية بينه وبين صديقه الغادر ، لم يبق أمام تريستان سوى خادمه الوفي الأمين كيرفينال^(٣) الذي حمله على ذراعيه . وفي الطريق المؤدي إلى بريتاني قابلاً راعى أغnam فسأله تريستان ما إذا كانت السفينة التي تقل إيزولد بالبحر ؟ فأجابه الراعي بأن « البحر خال ومتسع » وليس هناك أي أثر للسفينة .

هذه هي فكرة الحب عند أهل « الأرض الخراب » ، وهي فكرة مليئة بالغدر والتجربة . وبعد أن كان الحب بريئاً ومجلياً للسعادة والبهجة كما تمثل في

Living nor dead, and I knew nothing.
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer".

Ibid., p. 62.

Wagner's "Tristan und Isolde".

Melot.

Kurvenal.

{ ١
{ ٢
{ ٣

الفتاة الصغيرة التي تقطف الورود في الحديقة ، أصبحت في أوبيرا فاجنر وبالاً ونقمة على صاحبها ، إذ أنه التحزم في هذه الحالة بعنصر الشر المتأصل في الإنسان . وهكذا انحرف عن تياره الجميل ، وبعد أن كانت فكرته الأصلية التعاطف بين الجنسين ، تدخلت في الأمر اتجاهات شنيع من أمور الكهانة والشعوذة ، فها هي

« مدام سيزوسكريس ، العراف الشهيرة ،
قد أصبحت ببرد شاهيده ، ومع ذلك
يقال عنها إنها أكثر الأوروبيين حكمة ،
فهي تحمل معها مجموعة رديئة من ورق اللعب . لقد قالت لي :
هذه هي ورقتك عن الذوق الفينيق الذي مات غريقاً ،
(هذه الآلة تمثل عينيه . انظر !)
ما هي بيلادونا ، امرأة الأماكن الصخرية ،
وسيدة المواقف .

وها هو الرجل ذو الأشرطة الثلاثة ، وهذه هي العجلة ،
وها هو التججر بعينيه الواحدة ،
وهذه الورقة البيضاء يحملها فوق ظهره
وغير مسموح لي أن أراها . إذن لا أرى
الإنسان المعلق . أحذر الموت غرقاً .
إني لأرى جموعاً غفيرة تسير في شكل دائرة .
شكراً لك . إن لاقيت عزيزتي ممز أكويتون ،
أخبرها بأنني سأحضر كتاب التنجيم بنفسى :
عليينا أن نتخاذل جانب الخبيثة الشديدة في هذه الأيام »^(١) .

^(١) "Madame Sosostris, famous clairvoyante,

تقول مزر جسى وستون في كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » الذى أشرنا إليه سالفاً . أن القدماء كانوا يستعملون ما يشبه ورق اللعب لا للتنجيم ولكن لمعرفة ارتفاع وانخفاض الفيضانات وبالأخص في وادى النيل ، إذ أن الفيضان هو أساس الخصوبة وهو الذى يحمل معه الخير للسكان . لكن الحال قد تغير في هذه الأيام إذ يذهب إلىوت إلى القول بأن العراقة التي يظن البعض بأنها حاملة مفاتيح الغيب وأنها أكثر بني زمنها علماً وحكمة ومعرفة ، تسير في طرقات المدن الأوروبية الحديثة ومعها مجموعة رديئة من ورق اللعب تستعملها في خداع البسطاء وسلب نقودهم . فلقد استوقفت تايريز ياس ذات مرة وأخبرته بأن ورقته قد رسخت عليها صورة نوقي فينيقى مات في البحر ، وحدرته من الأقرباب من الماء حتى لا يموت غريقاً . أما اللائى التي أشارت إليها في البيت التالى فقد ورد ذكرها في مسرحية « العاصفة » لشكسبير ، إذ بعد أن تحطم سفينة « ألونسو » والد فيرديناند قال عنه أريال : « إن عينيه كانتا شبعتين باللائى ». أما الأوراق الأخرى فإحداها لبيلا دونا المرأة العاهرة ، والأخرى لارجل ذى الأشرطة

Had a bad cold, nevertheless
 Is known to be the wisest woman in Europe,
 With a wicked pack of cards. Here, said she,
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
 (Those are pearls that were his eyes. Look !)
 Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
 The lady of situations.
 Here is the man with three staves, and here the Wheel,
 And here is the one-eyed merchant, and this card
 Which is blank, is something he carries on his back,
 Which I am forbidden to see. I do not find
 The Hanged Man. Fear death by water.
 I see crowds of people, walking round in a ring.
 Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
 Tell her I bring the horoscope myself :
 One must be so careful these days".
 Ibid., pp. 62-63.

الثلاثة على إحدى وجوهيه ، وورقة غيرها رسمت عليها عجلة وهي عجلة الحظ (١) الدائبة الدوران ، ترفع الناس فتسعدهم وتخفضهم فتجلب لهم التهامة . أما التاجر فله عين واحدة ذلك أنه ينظر إلى الأمور بنظرية مادية واحدة وهي الكسب والغنم التجارى بغض النظر عن أى شئ آخر في الحياة ، فهذا هو هدفه الوحيد الذى لا يحييد عنه . أما الورقة البيضاء للإنسان المعلق فهي للمسيح المصادر على خشبة الصليب ؛ وعدم وجود هذه الورقة دليل قاطع على غياب المسيح من العالم الأوروبي الحديث ، إذ ليس له مكان في نقوس تقدس المادة وتعبد الرذيلة . أما الجموع الغفيرة التي تشير إليها مدام سيز وسترييس فيما بعد فهم سكان « الأرض الخراب » أو بالأحرى هم الذين يكونون المجتمع الأوروبي المعاصر حيث

« المدن الزائفية »

والجموع المتزاحمة تعبر قنطرة لندن
في فجر يوم من أيام الشتاء وكان الضباب دائناً .
إنني ما كنت أخال الموت قد طوى مثل هذا العدد الضخم .
وتعالت الزفرات القصيرة المتلاحقة ،
وثبتت كل واحد من القوم نظره أمام قدميه .
وسار الجميع إلى الربوة العالية ثم انحدروا إلى شارع الملائكة وليم ،
حيث كنيسة القديسة ماري ولونوث و ساعتها
التي كانت تدق الساعة التاسعة بصوت حزين .
وهنالك رأيت شخصاً أعرفه فاستوقفته وناديته قائلاً :
ستيتسون !

لمست أنت الذي كنت معى في السفن في ميلادى !

أفهل بدأ ينبت ذلك الجسم الذى زرعته فى حلميتك
في العام الماضى ؟ ترى هل سيورق هذا العام ؟
أم أن التربة قد تأثرت بهذا البرد المفاجئ ؟
أوه ، لعلك تبعد هذا الكلب عنا . إنه صديق أمين للناس .
وإلا لاستخرجه ثانية بأظافره من باطن الأرض !
أيها القارئ المرانى ! إنك تشبهنى في كل شيء : فانت أخي !) ١١)

لقد كانت المدينة في الماضي رمزاً للألمومة . لكنها الآن بكل بريقتها
الخارجي أصبحت زائفة . فهذه الجموع المحتشدة التي تعبّر طرقاتها غير
طبيعية ; فلقد أودت المدينة الحديثة بكل عناصر الترابط التي كانت تفخر بها
في الماضي من محبة وإخاء وتألف وتنازر . وهذه الجموع تشبه إلى حد كبير
ذلك الحشد من الأرواح التي شاهدتها ذاتى كما يحدها في « الكوبيديا الإلهية » .
فى الفصل الثالث من « الجحيم » يقول : « إنى ما كنت أحوال الموت قد طوى
مثل هذا العدد الضخم ». وفي الفصل الرابع يسمع العويل والزفرات المتلاحقة

..Unreal City.

(١)

Under the brown fog of a winter dawn.
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many,
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet,
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying; ‘Stetson !
‘You who were with me in the ships at Mylae !
‘That corpse you planted last year in your garden,
‘Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ?
‘Or has the sudden frost disturbed its bed ?
‘Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,
‘Or with his nails he’ll dig it up again !
‘You ! hypocrite lecteur ! — mon semblable, — mon frère ! ”
Ibid., p. 69.

ملئين يتذمرون . إن في تحليق سكان المدن الحديثة أذظارهم في المرئيات القرية جداً منهم كنایة عن قصر نظرهم وضيق أفقهم العقلى ، فنظرتهم إلى الأمور والمشاكل نظرة ضيقة مليئة بالأنانية وحب الذات . ولا يهم من أمر الدين شيء إذ أن دقات الساعة التاسعة في ذكرى صلب المسيح يوم الجمعة الحزينة لا تحمل لهم أي معنى .

وبينما تايريز ياس غارق في هذه الذكريات إذ تقابل مع شخص يعرفه اسمه ستيسون ، ومن الغريب أنه اشترك معه في موقعة ميلادى منذ قرون مضت ، فكيف ذلك ؟ إن إلليوت يريد بهذا المنهاج أن يبين لنا أن الحرب في أهدافها وراميها واحدة على مر الزمن ، واختلاف الحرب قد يعنى عنها حديثاً هو اختلاف في أسلوب الالاك فقط . وعلى آية حال فى هذه الموقعة انهزم أهل قرطاجنة أمام الرومان ، وكان سبب الحرب بينهما هو التنافس التجارى . أما النبت الذى سأله تايريز ياس عنه فهو الذى يعود بنا إلى أسطورة أوزيريس وخروج نبات القمح من الحبات التى تمثل جسد الإله ، ولكن لماذا تبعد الكلب مع أنه صديق وفي للإنسان ؟ إنه بعد مقتل أوزيريس قامت زوجته إيزيس بجمع أشلاءه وساعدتها الكلاب فى ذلك لأمانتها وإخلاصها ، ولكن هذه الصفات لا وجود لها في « الأرض الخراب » ، وهذا فسكتها يؤثرون بإبعاد الكلب عنهم حتى لا يستخرج الإله أوزيريس المدفون في باطن الأرض ويضطربون إلى مواجهة حقيقة الموت والحياة وهم يريدون الابتعاد عنها كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . هذا هو التفاق بأجل معانى ، وهذا هو منطق النعامة الذى يسير بمقتضاه أهل العصر الحاضر . إن هذه الفكرة الأخيرة المتضمنة في البيت الأخير قد اقتبسها إلليوت من قصيدة « إلى القارئ » للشاعر الفرنسي بودلير ^(١) .

* * *

في الجزء الثاني من القصيدة ينتقل إليوت للحديث عن العلاقات الجنسية بين الناس ثم العلاقات الزوجية وما يصيبها من انتعاش وعطب أو جذب وتنافر وأسباب ذلك من مؤثرات داخلية في الأسرة نفسها أو خارجية في المجتمع الكبير . وقد أطلق إليوت على هذا الجزء اسم لعب الشطرنج^(١) وهذه التسمية مستمدّة من مسرحية « النساء يحدرن النساء » لتوomas Middleton^(٢) وفيها يذكر أن دوق فلورنسا قد تمكّن من الاعتداء على بيانكا^(٣) أثناء اشغال أهل بيته في لعب الشطرنج . وعلى ذكر هذه العلاقة الجنسية يتوارد إلى ذهن تايريز مياس علاقات أخرى تمسّويات اجتماعية مختلفة مثل ديدو^(٤) وهي ملكة قرطاجنة الأسطورية التي ورد ذكرها في قصيدة Aeneid^(٥) لفيريجل ، وقد وقعت في غرام Aeneias^(٦) ثم انتحرت بعد أن هجرها . وكذلك أيضاً علاقة كليوباترا بأنطونيو في مسرحية شكسبير التي أشار إليها إليوت في مستهل هذا الجزء بقوله :

« إن الكرسي الذي تجلس عليه يشبه العرش اللامع
الذي أضفت بريقاً على الرخام ، حيث المرأة

قد ثبتت على الحائط بواسطة البنود التي تحف بها أغصان الكروم
وبرز من بينها تمثال كوبيد الذهبي

(وتمثال آخر قد أخفى عينيه خلف جناحه)

ما ضاعف منظر النيران المنبعثة من الثريا ذات الأفرع السبع

وهي تعكس ضوءها على المنضدة

وقد التقت بثروة عظيمة من التألق

للحل الموضعية داخل علب مختلفة بقماش الأطلس .

^(١) "A Game of Chess"

Thomas Middleton's "Women Beware Women"

Bianca

Dido

Aeneid

Aeneas

{ ١)

{ ٢)

{ ٣)

{ ٤)

{ ٥)

{ ٦)

ويعلو الرف العتيق للمدفأة المواجهة للشباك
منظراً ريفياً عن تغير فيلوميلا
التي اعتدى عليها الملك
في وحشية مقيدة ؛ وهنالك ارتفع صوت العندليب
ليدوى بصوت غير مهلاً الصحراء برمتها .
وما زال العالم وراء معاصيه . وما زال دوى الصوت يتردد
في الآذان الكريمة .
وغير ذلك من بقايا الزمن الذابلة
كانت معروضة على الحائط : من أشكال تحملق
وآخر بارزة إلى الأمام أو مستندة على حوائط الحجرة بسكنها المطبق»^(١)
وينطبق هذا الوصف على كليوباترا وديدو وغيرهما من النساء اللواتي استسلمن
لسلطان الحب فترفع على عرش قلوبهن . فكان من الصعب انتزاعه : وضحين

“The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion.

(١)

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
'Jug Jug' to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.”
Ibid., p. 64.

في سبيله بكل مرتخص وغال . فهما يشبهان بيانكا في مسرحية « النساء يخدرن النساء » لتوماس ميديليتون التي أشرنا إليها سالفاً ، ويشبهان أيضاً أميرة أثينا الأسطورية التي أشار إليها إليوت في الأبيات السالفة وهي فيلوميلا التي تعدى عليها زوج أختها بروسنا^(١) الذي يدعى تريوس^(٢) . وما كان من هذا الوحش الغادر إلا أن قطع لسان فيلوميلا حتى لا تخبر أختها ب فعلته : ولكن أختها بروسنا حلمت بكل ما حدث فقطعت ابنتها إرباً إرباً وقدمنه لزوجها تريوس على مائدة الطعام . إن بشاعة هذه الأسطورة تعبير لنا عن الوحشية الغاشمة للإنسان ، وترينا كيف أن العلاقات الجنسية بين الناس قد تهبط بهم إلى هذا المستوى الحيواني . ومن ناحية أخرى نجد أن العلاقات الزوجية في هذه « الأرض الخراب » قد وهنت وأضحلت وتأثرت تأثيراً بالغاً بالأالية التي نعيش في وسطها والمادية التي نسعى وراءها ، فافعكس ذلك على الكثير من تصرفات الناس وبالأخص على العلاقات العاطفية بين الأزواج ، كما نجد في الحوار التالي :

« إن وقع الأقدام يهروء على درج السلم .

وانتشر شعر رأسها في غير انتظام

تحت وهج المدفأة وأصفل الفرشاة

وهبت بالحديث لكنها عادت إلى السكون الموحش .

« إن أعصابي متوردة هذا المساء . نعم في غاية التوتر . أقض هذه الأمسيّة معى .

« كلامي . لم لا تتكلّم أبداً . تكلّم .

« فيما تفكّر ؟ وما عسى أن تفكّر فيه ؟ وماذا ؟

« إنّي لم أعرف قط فم تفكّر . وتفكّر ؟

أظنّ أنا في نهر مليء بالحردان

حيث فقد الموئي عظامهم .
« ما هذا الصوت ؟

إنه صوت الرياح تحت الباب .
وما هذا الصوت الآن ؟ و بماذا تعبت الرياح ؟
لا شيء ثم لا شيء .

« ألا تعرف شيئاً ؟ ألا ترى شيئاً ؟
ألا تذكر شيئاً ؟ »
إنني أذكر

أن عينيه كانتا شبّهتين باللآلئ .
« أما زلت على قيد الحياة أم عاجلتك المنية ؟ أهل أصبح
عقلك خاويًا ؟ »

ولكن
أوه أوه أوه ذلك الاحتفال بيوم شكسبير —

إنه لمنطق
وفيه فطنة

« وماذا سأعمل الآن ؟ ماذا أنا فاعلة ؟
« سأهرع خارج المنزل لأُسِير في الطرقات بحالى هذه
« وقد أسدلت شعري كما هو . ثم ماذا نعمل غدًا ؟
« وماذا سنعمله إلى الأبد ؟ »
الحمام الساخن في العاشرة صباحاً .
والسيارة المغلقة في الرابعة بعد الظهر إن كان الجو مطيراً .

وستلعب الشطرنج ،
ثم نحاول أن نغمض جفون عيوننا التي أعيتها السهر

ونتظر قرع الباب »^(١) .

هذه هي الحياة الآلية الميكانيكية التي تصنع من الأدميين آلات متحركة أو تخلق منهم قطعاً شطرنجية تتحرك على رقعة « الأرض الخراب » ، وهي تندر في كل تحركاتها باهدار العاطفة وانعدام الحبة الحقيقة الأصلية التي كانت تشد أزر القدامي في السراء والضراء . وأمام تقدم المدينة الحديثة توقرت الأعصاب وعاش القوم في عزلة عن المعنى الحقيقي للحياة ، فحياتهم جوفاء ،

'Footsteps shuffled on the stair.
Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.
'My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.
'Speak to me. Why do you never speak. Speak.
'What are you thinking of ? What thinking ? What ?
'I never know what you are thinking. Think.'
I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.
'What is that noise ?'
 The wind under the door.
'What is that noise now ? What is the wind doing ?'
 Nothing again nothing.

'Do

'You know nothing ? Do you see nothing ? Do you remember
'Nothing ?'

I remember

Those are pearls that were his eyes.
'Are you alive, or not ? Is there nothing in your head ?'

But .

O O O O that Shakesperian Rag —
It's so elegant
So intelligent
'What shall I do now ? What shall I do ?'
'I shall rush out as I am, and walk the street
'With my hair down, so. What shall we do tomorrow ?
'What shall we ever do ?'
 The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four
And we shall play a game of chess,
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door."
Ibid., pp. 65-66.

وهذا يكرر إليوت إشارته إلى موجة اللاشبيهة التي نجينا في وسطها بالإضافة إلى نهر الجرذان وهو الذي يرمز إلى محتويات « الأرض الخراب » حيث نجد أن حياة أهلها تتسم بطابع الموت . وفي هذا الفراغ الخيم على كل الأرجاء لا نسمع سوى عويل الرياح وهي تداعب أسفل الباب ، ثم تدور بخالدنا ذكريات عن الاحتفال بيوم شكسبير الذي تحول إلى جملة محاولات في حسن التنسيق والنظام ولا شيء أكثر من ذلك في هذه الذكرى العظيمة لشاعر وكاتب مسرحي فلذ . نعم ، إن هي إلا حياة خاوية تود هذه السيدة أن تخالص منها ولكن دون جدوى ، فهي تريد أن تخرج إلى الشارع كما هي بشعرها غير المشط وملبسها المنزلي ، ولكن ماذا تفعل بعد أن تقدم على كل ذلك ؟ ستعود حمماً إلى نفس الفراغ القاتل حيث الحمام الساخن في العاشرة صباحاً والسيارة المغلقة في الرابعة بعد الظهر ثم الجفون المتعبة المنهكة القوى التي لا تقوى على الحركة في المساء .

هذه هي الدائرة المغلقة لحياة المدينة ، حياة كلها فراغ وملل ، وسقم وضيق ، كما فتبن ذلك في الأبيات السالفة . هذا إلى محاولة إليوت الحادة في أن يعطينا صورة أقرب ما تكون إلى التكامل عن هذا اللون من الحياة فينتقل بنا إلى حانة في قلب مدينة لندن لستمع إلى الحوار التالي عن ليل^(١) وزوجها ألبرت الذي كان جندياً ، فتيداً صديقة ليل الكلام مع أحدهي رفيقاتها بقولها :

« حينما أنهى زوج ليل فترة الجندي ، قلت لها
ينفسى ، في وضوح تام :

- أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت^(٢) -

ألا تحسني من هندامك ومظهرك فألبرت في طريق العودة .
وسيسألوك عن النقود التي أعطاها لك

(١) Lil

(٢) يرد هذه العبارة صاحب الحانة .

لتشتري بها مجموعة من الأسنان الصناعية ، إذ كنت حاضرة حينما أعطاك النقود .

لقد خلعت جميع أسنانك ، أليس كذلك ؟ لتشتري طقماً جميلاً ، وأقسم ألبرت أنه لا يستطيع أن ينظر إليك حينذاك .
وأنا أيضاً كذلك : وأرجو أن تفكري في ألبرت المسكين ، لقد قضى في الجيش أربع سنوات ، ويريد بعد ذلك أن يسرى عن نفسه ، وقلت لها : إن لم تتحمّل البهجة فالكثيرات غيرك على أهبة الاستعداد .
أوه ، ثم تسألت : أفهل هذا صحيح ؟ فقلت لها : شيء من هذا القبيل . واستطردت قائلة : حينئذ سأعرف جيداً من التي تستحق الشكر مني ، ثم تجهمت في وجهي .

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

وقلت لها : إن لم ترتكب هذه الحياة عليك أن تتحمّل أعباءها .
ولإذا عجزت عن ذلك ففرصه الاختبار متعددة أمام الكثيرين .
وإن هجرك ألبرت فالذنب ذنبك لأنني أفصحت لك عن كل شيء .
ثم قلت لها : عليك أن تخجل من نفسك فنظرك كالعجز الم世人
(وهي لم تتجاوز الواحدة والثلاثين) .

فقالت وهي غاضبة : هذا أمر خارج عن إرادتي ،
إن هذا مرده إلى الحبوب التي تناولتها لإنجهاضي .
(إن لها خمسة أطفال وكانت أن تموت عند ولادة جورج الصغير) .
إن الصيدلي قد أخبرني أن كل شيء على ما يرام ، لكنني لم أسترد حتى
كما كانت أولاً .

فقلت لها : يا لك من حمقاء .

حسناً ، إن لم يتركك ألبرت وحيدة ، فالنتيجة كما لمست .
ولم تقدمين على الزواج إن لم يكن لديك رغبة في إنجاب الأطفال ؟

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —
حسناً ، فقد عاد ألبرت إلى منزله يوم الأحد الماضي ، وتناول مع أسرته
لحم الخنزير ،

ودعوني للعشاء معهم كيما أستمتع بهذه الأكلة وهي ساخنة

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

طاب مساوئك يا بل أنت ولو وماي . طاب مساوئكن بجمياً .
تاتا . أنعمن مساء . أنعمن مساء .

طاب مساوئكن أيتها النساء ، طاب مساوئكن أيتها النساء الجميلات ،
أنعمن مساء ، أنعمن مساء »^(١) .

"When Lil's husband got demobbed, I said —
I didn't mince my words, I said to her myself,
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
He'll want to know what you done with that money he gave you
To get yourself some teeth. He did, I was there.
You have them all out, Lil, and get a nice set,
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's others will, I said.
Oh is there, she said. Something o' that, I said.
Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
HURRY UP PLEASE ITS TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one).
I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said,
(She's had five already, and nearly died of young George.)
The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
You are a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,

(١)

ويتضح لنا أن هذا الحوار يدور في إحدى حانات لندن بين اثنين من السيدات إحداهما صديقة ليل زوجة ألبرت . وهي تخبر صديقتها أثناء احتساء الخمر بمadar بينها وبين ليل من قبل وكيف أنها نصحتها بحسن لقاء زوجها بعد أن قضى في الجيش أربع سنوات ، لكن عملية الإجهاض التي أقدمت عليها قد تركت آثاراً وخيمة على صحتها . هذا إلى فقدان أسنانها الطبيعية فأصبحت في حكم العجائز بالرغم من أنها لم تتجاوز الواحدة والثلاثين . وفي أثناء هذا الحوار نسمع صوت صاحب الحانة وهو يقول : « أرجو أن تسروا فقد حان الوقت » ، فهو يريد أن يغلق بابه إذ قد حان الوقت للعودة إلى المنزل . إن هذا الصوت المنبعث من حنجرة صاحب الحانة في تذكرة لروادها بأن الوقت قد أزف ، يرهز إلى المشكلة الزمنية في حياتنا وكيف أن وقتنا يضيع هباء وسدى أمام الكسل وعدم اقتناص الفرص المواتية . أما الإجهاض الذي أقدمت عليه ليل فإنه يشير إلى العقم الذي أصاب كل سكان « الأرض المحراب » بل كل الكائنات الحية من حيوان ونبات . وكم من نفوس بريئة ذهبت في هذا المعترك ضحية الأنانية والشر وسوء الظن ! وهذا فالآبيات الأخيرة تردد في انفعال قوى تلك الكلمات التي كانت تناسب من فم أوفيليا في مسرحية « هاملت » لشكسبير بعد أن أصبحت بالحنون لعدم اكتراث هاملت بها فلم يستجب لها له ، إذ كان يظن أنها تتوجه عليه كما يفعل غيرها من أهل البلاط . ولم تخض أوفيليا طويلاً في هذه الحنة إذ تلقى بنفسها في اليم فتبتلها الأمواج المتلاطمـة .

What you get married for if you don't want children ?”

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot —

HURRY UP PLEASE ITS TIME

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Goodnight Bill. Goodnight Lou. Goodnight May. Goodnight.

Ta, ta. Goodnight. Goodnight.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.”

Ibid., pp. 66-67.

وهذا هو لون آخر من ألوان الحب يختلف عن حب كليوباترا وديلو وبيلادونا وبيانكا حيث الرغبة البخامة في إرضباء نزوة عارمة ، وفي حالة «ليل» قد تحول الحب إلى فتور وملل ، أما في حالة أوفيليا فنجدها مسؤولة الإرادة كما أنها لم تقدم على فاجعتها الأخيرة إلا بعد أن فقدت ذاكرتها تماماً ، فنحن نعطف عليها ، ونشفق لحالها ، ونرى ل نهايتها الآلية .

* * *

وفي الجزء الثالث من القصيدة تتتابع الصور الشعرية وتتزاحم في تعبيرها عن مشاكلنا الاجتماعية والأخلاقية التي نعيش في وسطها . ويهدف إليوت من وراء ذلك إلى الوصول إلى منابع الشر المتّصلة في النفس البشرية . وهو في نجواه للبحث عن العناصر الأولى للشر يرجع بنا إلى القرون السحرية حيث المدنيات والفلسفات القديمة ، ويجد في العظة الشيقة التي ألقاها بوذا^(١) أيام تلك الجموع الغفيرة من الناسك صدّى قوياً لما نحس به الآن ، فيتّخذ من منطق هذه العظة عنواناً لهذا الجزء من القصيدة فيطلق عليه اسم العظة النارية^(٢) . فلقد استهل بوذا عظته بقوله :

«إن كل شيء في الوجود قد التهّب بسعي النيران المتأججة ،
وأعني كل شيء يمس حواس الإنسان أو يتصل بعقله أو فكره ». ثم سأله بعض الناسك قائلين : «بأى نيران قد أصيّبت هذه الأشياء ؟ فاجابهم على الفور قائلاً :

«إنى أعلن لكم أننا نحرق بنيران الشهوة ، ونيران الغضب ،
ونيران الجهل ، ونيران الألم وقت الولادة والممات ، ثم نيران البوس
والشقاء والحزن واليأس ».

إن طريق النجاة من هذه النيران التي تودي بالبشرية إلى التهلكة هو الإحجام عن كل ما يعلق بالحسن من شوائب وما يتصل بالنفس من نزوات حتى يتمكن الإنسان من الوصول إلى حالة سامية من الحرية الإرادية.

والليوت في هذا الجزء من قصيده لا يلقي علينا عظة كما قد يتبادر إلى الأذهان ؛ إنها يعطينا أمثلة عديدة ومتراصة الأطراف مشتقة من الماضي والحاضر، ويستهلها بالإشارة إلى قصيدة أدمند سبنسر عن حفل الزفاف^(١) :

«قد اقتلت الخيمة ، والأوراق الأخيرة المشابكة
قد تداعت وسقطت على الشاطئ المبلل .

ورت الرياح في غير جلبة عبر الأرض ذات اللون البني .
وحوريات البحر قد هجرن المكان .

ترفق بنا إليها النهر (التيمز) إلى أن أنهى من أغنتني .
لقد خلا البحر من الزجاجات الفارغة ، وأغلقة الأطعمة ،
والمنديل الحريرية ، والصناديق المصنوعة من الورق المقوى ، وأعقاب
السجاير وغير ذلك من آثار الصيف وأمسياته .

وحوريات البحر قد هجرن المكان

وأصدقاؤهن الذين ورثوا التلكرث في الطرقات من مرشدي المدينة
قد رحلوا ولم يتركوا عناوينهم .

أما أنا فجلست وحيداً أبكي بالقرب من مياه (ليمان) . . .
ها هي الأجسام البيضاء العارية قد استلقت على الأرض الرطبة
وتناشرت العظام في الصومعة الحافة .

تحركها أرجل الحزادان مرة كل عام .
ومن وقت لآخر أسمع خلفي

صوت البوّاق والسيارات التي تقل
سويني في طريقه إلى مسر بورتر في الربيع .
لقد ظهر البدر وضاء على محييا مسر بورتر
وابنته أيضاً
وهما تغسلان أقدامهما في الصودا
ما هي أصوات الأطفال الذين ينشدون تحت الأشجار المتعانقة !
تويت ، تويت ، تويت .
چوج ، چوج ، چوج .
ياله من اختصار خاشم
تريوس (١) .

"The river's tent is broken : the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank, The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed
Sweet Thames run softly till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants chantant dans la coupole !
Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd
Tereu."
Ibid., pp. 68-69.

تذكّر لنا مس وستون في كتابها « من الطقوس إلى القصّة الخيالية » أن بعض الفتيات الجميلات كن يترددن على المعبد القريب من قصر الملك الصياد . وذات مرّة تعدى عليهن بعض رجال الحاشية فاغتصبُوهن ولم يكتفُوا بذلك بل أخذُوا منها الأواني الذهبيّة التي كن يحملنها معهن . ومنذ هذه اللحظة حلّت اللعنة على « الأرض الخراب » بكل ما فيها من كائنات ..

هذه الأسطورة في نظر إليوت تشبه إلى حد بعيد ما هو جاري فعلًا على شاطئ التيمز وخاصة أثناء الصيف بأمسياته الصاخبة حيث العلاقات المريبة بين الشبان والفتيات . أين ذلك من أغنية الزفاف لأدموند سبنسر الذي عاش في القرن السادس عشر (١٥٥٣ - ١٥٩٩) ؟ لقد كان الجميع من عذارى وشبان ينشدون ويتغدون في محبة وفي صفاء على شاطئ التيمز استعدادًا لخلافات الزفاف . أما والأمور قد تبدلَت فلا مناص من تعكير المياه ببقايا الأطعمة وأعقاب السجائر وغيرها ، هذا إلى ما يسود الجو من فساد وأضياء محلل وإهدار للقيم . وهذه يهود تايريز ياس إلى مياه ليان وهي التي نطلق عليها الآن بحيرة چنيف . وهذه التسمية في الأصل تحريف لاسم البحيرة القرية من حصن بابلدون حيث سجن اليهود عقب فرارهم من أورشليم . وهناك بالقرب من مياه ليان أو بالأحرى بالقرب من ذلك السجن الذي فرضه تايريز ياس على نفسه ، يقضى وقته باكيًا بكاءً مراً عما آل إليه أمر ذلك المجتمع الحديث الذي نعيش فيه . وما هي إلا لحظات حتى سمع من خلفه قعقة عظام الموتى حينما تحركها الحردان ، وهذه كلها ترمي إلى انعدام الحياة بكل مظاهرها في « الأرض الخراب » . ويعتمد إليوت هنا أن يعقد مقارنة بين هذه المظاهر المسلوبة وبين ما قاله أحد الشعراء الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر وهو أندر و مارفيل في قصيدة التي أطلق عليها « إلى سيدته الحجولة »^(١) أنه كان يسمع دائمًا من خلفه عربة الزمن تقترب منه رويدًا رويدًا . وبدلًا من الأغاني العذبة التي كانت

تردد على مسمع فيرديناند وهو في طريقه إلى محبوبته ميراندا تستمع الآن إلى أصوات البوق ووسائل النقل المزعجة التي ينتقل بها سويني إلى عشيقته مسر بورتر.

هذه هي بعض مظاهر المدينة الحديثة من أبواق تنعى ، وعلاقات ملتوية ، ونوايا خبيثة ، وفساد نخيم على كل أرجاء المجتمع ، وشلل قد أصاب كل ركن من أركانه ، وكل دعامة من دعائمه ؛ فعم الفحط . وتناثرت أشلاء الموتى التي تحرّكها البرذان يمنة ويسرة بين الفينة والفينية ؟ وبهذا نصب معين الحياة ، فوهنت القوة ، وتضياعلت الهمة . وفي وسط هذا الظلم الدامس تستمع إلى الأطفال ببراءتهم وأناشيدهم الجميلة المشجعة التي يشير إليها إليوت في أبياته الأخيرة . ولكن سرعان ما نعود إلى جو المدينة الحديثة لينقلنا إليوت إلى شطرها التجارى ، إذ يقول :

«المدينة الزائفـة

بضبابها القائم في ظهر يوم من أيام الشتاء
كان المستر آيوجنيدس التاجر الأزمرى
قد ترك لحيته وملا جعبته بالكرم المخفف
وتسليم بضاعته بعد إبراز المستندات الخاصة بالتكلفة والتأمين والنولون
ثم طلب مني بالهجة فرنسيـة ديموطيقية
أن أتناول الغداء معه في فندق بشارع المدافع
ونقضي عطلة نهاية الأسبوع سوياً في المتروبول^(١)

هذا هو التاجر الذي أشارت إليه مدام سيز وستريـس صاحب العين الواحدة

“Unreal City

Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C.i.f. London : documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole”.
Ibid., p. 69.

(١)

الى يركزها على مهمته التجارية من تخليص بضاعته ثم البحث عن أسواق لبيعها . وبحكم مهنته فإنه يتكلم الفرنسيه الديموطيقية (بدلاً من اللغة المصرية الديموطيقية القديمة) كناءة عن أنه تاجر عالمي يجيد لغات عديدة . وعلى أية حال فاللغة الديموطيقية التي يجيدها هذا التاجر هي اللغة العالمية الدارجة التي يتحدث بها أفراد الشعب . وهو يتجر في الزبيب في لندن . ولقد دعا تايريز ياس لتناول طعام الغداء معه وقضاء عطلة نهاية الأسبوع في المتروبول ، وال العلاقة بينهما هنا تحمل الشك الذي أشار إليه بعض النقاد .

وبعد هذا الحديث عن الشطر التجارى من حياة المدينة الصالحة يعود أليوت إلى الحديث عن الفساد الذى عم الأرجاء في المدن الصناعية الكبرى ، ويقدم لنا مثالاً حياً في شيء من الصراحة عن حياة الوحدة التي تحياها سكرتيرة تعمل على الآلة الكاتبة :

« لقد رفعت عيناي وظهرى بعيداً عن الآلة الكاتبة
وهمست بالوقوف وقت الغسق : لكن الآلة الإنسانية تمها
كعداد التاكسي الذى يهدى وقت الانتظار :

أما أنا تايريز ياس . مع أنى ضرير أترفع بين لوزين من الحياة ،
كـرجل مسن له صدر مجدد كـصدر النساء :
أستطيع أن أتصور ساعة الغسق ،

تلك الساعة التي يعود فيها النوى إلى وطنه الحبيب ،
هكذا عادت السكرتيرة إلى بيتها وقت تناول الشاي ، فـأذالت بـقايا طعام
الإفطار ،

وأشعلت الموقد ، ثم أفرغت بعض الأطعمة المحفوظة .

وانشرت خارج النافذة
ملبوساتها المغسلة التي لفتحتها أشعة الأصيل فجفت ،
وتركت على الأريكة (التي تحولها إلى سرير في المساء)

جوارها وأخفافها وملابسها الداخلية ومشدتها »^(١) .

بعد هذا العرض عن الدقائق الصغيرة التي تكون في مجموعها حياة العزلة والانفراد هذه الفتاة ؛ يتخذ منها الشاعر ذريعة للتعبير عن الظروف والملابسات التي أحاطت بها والتي أدت إلى انحدارها في طريق الغواية وقيام علاقة جنسية بينها وبين كاتب في إحدى المؤسسات الصغيرة للإسكان . وفي كل ذلك يقوم تايريز ياس بدور التعليق على كل مشاهداته وتصوراته ، إذ يقول :

« أما أنا تايريز ياس ، كرجل مسن صاحب صدر مجدد ، قد تأملت المشهد ، وتنبأت ببقية الأحداث — فلقد كنت أتوقع أيضاً قدوم الضيف المنتظر . وأخيراً وصل الشاب بصحته المعتلة ، وهو يعمل كاتباً في دار صغير لتأجير المنازل ، وأنخذ يحملق ويتفرس ، ومع ضعفه وخساسته إلا أنه مطمئن غایة الاطمئنان وهو في ثقته بنفسه شبيه بالقبعة الحريرية التي تستقر على رأس مليونير برادفورد .

وظن أن الوقت موتيأ .

إذ أن الفتاة قد انتهت من أكلتها : وأحسست بالتعب والملل ،

"At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives.
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea.
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays.
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays."

Ibid.

(١)

فأخذ يداعبها

دون أن يلقي منها كلمة تأييب .

فغم على مهاجمتها ؟

دون أن تلقى يداه أية مقاومة ؟

فهو ليس بحاجة إلى استجابة لاشباع غروره ،

فصلاته بها قائمة على عدم المبالاة .

(وأنا تايريزياس بدوري قد قاسيت من كل هذه الأمور

ولعبت أدواراً شتى على نفس الأريكة أو السرير ،

أنا الذي جلست بجوار الجدران في طيبة

وجلت بين صفوف الموتى) .

أما هو فقد قبلها قبلة الوداع

وأخذ يتلمس طريقه إذ أن السلم كان مظلماً)^(١) .

"I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest —
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have suffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit"
Ibid., pp. 69-70.

ولعل هذه الأبيات تبين لنا الصورة الشعرية التي ارتسست في مخيال الشاعر لتوضيح لنا ما جال بخاطره عن فساد الحياة الحاضرة وعن انحدار العلاقات بين الجنسين إلى هذا الحال المشين . كما أن هذه الأبيات من ناحية أخرى تربط قصيدة « الأرض الخراب » بأسطورة مس جسى وستون التي أشرنا إليها من قبل ، وهو ارتباط وثيق نابع من الصلة القوية بين هذه الأسطورة وقصيدة إليوت لا سيما وأنه اعترف في مذكراته بدینته الكبير لها . ويتبين لنا من ذلك أن الجنس قد تحول عن هدفه ومرماه الأول وهو إنجاب الذرية إلى أن أصبح أداء للهو وطريقاً للخسارة . لقد كان الجنس في الماضي رمزاً « للحيوية الحلاقة »^(١) كما عبر عنها بعض النقاد ، فهو الطريق السليم للتعاطف والسعادة . أما والأمور قد تعقدت بفضل المدنيات الحديثة ، فلا غرو إن اضمرحت هذه القيمة وابتعدت بعدها شاسعاً عن أهدافها السامية الأولى .

وتاييريز ياس نفسه لم ينج من الانحراف والوقوع في مثل هذا المعترك الذي خبره ومر بتجاربه ، فعرف الشيء الكثير عن حقيقة الحياة والموت ، وعن نزوات الإنسان وشهواته وملذاته ، ثم المبررات العديدة التي يختلقها حينما يرتكب خطأ أو يزل بمحض إرادته . ثم يعود ويقول إن صوت الضمير الذي كنا نتطلع إليه في يقظته قد مات في أرض المدنية الحديثة الخراب ، ومات معه بالطبع الشعور بالندم أو مجرد الإحساس بالإثم :

« فلقد استدارت الفتاة ونظرت إلى المرأة :

تکاد ألا تحس بأن حبيبها قد رحل ؛

وراودت ذهنها فكرة غير مكتملة :

« والآن ، وقد أقدمت على هذه الفعلة : إنني فرحة بانتهاها » .

فحينما تنحدر المرأة إلى الغواية

وتسير بمفردها داخل حجرتها بخطى متباينة ،

تأخذ في تصفيف شعرها بطريقة آلية :

وتضع أسطوانة على الحاكي (الجراموفون) «^(١) .

إن الأبيات الأخيرة قد اقتطفها إليوت من قصة « قسيس ويكفيلد » للكاتب الإنجليزي أولفر جولد سميث^(٢) ، لكن إليوت قد أدخل تغيرات طفيفة على النص الأصلي ، ففيها جولد سميث يجد أن العلاج الوحيد لمثل هذه الحالات هو الموت ، إذ باليوت لا يقدم لنا حلاً بل يتبع سلوك هذه الفتاة خطوة بخطوة بعد رحيل حبيبها عنها . ويهمنا في هذا المضمار إشارته إلى الطريقة الآلية في سلوك الفتاة ، وهي انعكاس بطبيعة الحال لحياتها الميكانيكية ، فهي تعمل على الآلة الكاتبة ، وحياتها في حجرتها التي تقطنها امتداد لحياتها العملية طوال النهار ، وكل ما أمكنها القيام به هو الاستماع إلى صوت الموسيقى المنبعث من الأسطوانة حينما أدارت الحاكي . أين أصوات هذه الموسيقى المترجمة بالإثم من خرير المياه في الماضي حيث تلاقى الأحباء بالقرب منها :

« لقد تسربت هذه الأصوات الموسيقية عبر الأمواج
ومررت بالاستراند إلى أن وصلت إلى شارع الملكة فيكتوريا .

أوه أيتها المدينة ، لاني أستمع أحياناً
إلى الأصوات العذبة المنبعثة من القيثارة
بالقرب من الحانة العامة في شارع التيمز السفلي :

وقرقة تلها جمجمة من الداخل

“(١)
“She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass :
'Well now that's done; and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smoothes her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone”.

Ibid., p. 70.
Oliver Goldsmith's “The Vicar of Wakefield.” (٢)

حيث يقضى صيادو السمك وقت الظهيرة :
هناك بالقرب من كنيسة الشهيد الأكبر
بحدرها الزاهية ذات اللرين الأبيض والذهبي ^(١).

إن صوت القيثارة يبعث في النفس الرضى والراحة وبخاصة إذا امترج
بموسيقى البحر داخل الحانة المطلة على التيمز حيث يقضى الصيادون فترة
راحهم . وبالقرب منهم عند حافة قنطرة لندن توجد كنيسة الشهيد الذى يؤمها
الصيادون . والأسماك في نظر إليوت رمز للتفوس الضالة التي تتسبط في خضم
هذه الحياة بأمواجها الراخمة ، ووظيفة دور العبادة هي اقتناص هذه
التفوس وانتشالها بعيداً عن أنواع هذا العالم . وهذا الاتجاه الرمزي الذي يفسر لنا
اجتماع الكنيسة وصيادي السمك في النص السالف . قديم قدم التاريخ . فلقد
ورد في بعض المخطوطات الأنثربية عن البوذية أن بوذا كان يطلق عليه أحياناً اسم
« صياد السمك » إذ كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط الخطبية » ^(٢)
ليطرحها خارجاً إلى نور المعرفة الصحيحة . وفي مخطوط آخر محفوظ بالمتحف
البريطاني بلندن نص قديم عن معتقدات أهل بابل وفيه إشارة إلى أن المهم
أوانيس ^(٣) كان صياداً للأسماك وهو في نظرهم مصدر الفنون برمتها .
وهذا المعنى معروف أيضاً في المسيحية .
وعلى ذكر الأسماك والبحار يعود إليوت إلى الإشارة إلى حوريات البحر

"This music crept by me upon the waters'
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishermen lounge at noon : where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold."
Ibid., pp. 70-71.
The ocean of Samsara
Oannes

(١)

(٢)

اللوائى سبق ذكرهن عند افتتاحية هذا الجزء ، وها هي الأغنية التى يرددنها معاً
بعد أن غرر بهن أصدقاؤهن :

« البحر ينضب

زيتاً وقاراً

والسفن تناسب

مع حركة المد ،

الشّرّاع الأحمر

المتسع

يرفرف في اتجاه الريح ويتمايل على السارى الكبير

السفن تُخْرِج العباب

والكتل الخشبية تناسب

إلى جريان

بعد أن مررت بجزيرة الكلاب .

ويلا لا لي

وala la li lala » (١) .

أما الجزء الثاني من الأغنية فهو منصب على الملكة إليزابيث الأولى التي

(١)

"The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.
Weialala leia
Wallala Leialala".

Ibid., p. 71.

وَقَعَتْ فِي غَرَامٍ لَيْلَ أَوْفِ لِيُسْتَرْ حِينَمَا التَّقِيَا فِي قَصْرِ الْمَالِكَةِ الَّذِي يَقْعُدُ عَلَى الضَّفَافِ
الَّتِي لَهُرَ التَّيْمِزُ بِالْقَرْبِ مِنْ مَسْتَشْنِي جَرِينْتِشُ :

«إِلِيزَابِيثُ وَلِيُسْتَرْ
وَالْمَجَادِيفُ الَّتِي تَضَرِبُ الْمَاءَ
وَمَؤْخِرَةُ السَّفِينَةِ
الَّتِي تَشَبَّهُ بِالْحَارَةِ الْمَزَرِكَشَةِ
بِلَوْنِهَا الْأَحْمَرُ وَالْأَذْهَبِيِّ
وَحَرْكَةُ الْمَدِ السَّرِيعَةِ
وَالْأَمْوَاجُ الَّتِي تَنْكَسِرُ عَلَى الشَّاطِئِ
وَالرِّيَاحُ الْجَنُوبِيَّةُ الْغَرِيبَةُ
دَفَعَتْهُمْ عَبْرَ الْأَمْوَاجِ
بِالْقَرْبِ مِنْ الْأَجْرَاسِ الْعَالِيَّةِ
الَّتِي تَدْقُ دَاخِلَ الْأَبْرَاجِ الْبَيْضَاءِ .
وَيَلَا لَالِي
وَيَلَا لَالِي لَالِي لَالِي »^(١) .

وَبَعْدَ هَذِهِ الأَغْنِيَّةِ الْجَمَاعِيَّةِ تَنْفَرِدُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْ حُورِيَّاتِ التَّيْمِزِ الْثَّلَاثَةِ

“Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers

Weialala leia
Wallala leialala.”

(١)

بالحديث عن نفسها : وهن يشبهن في هذا المضمار حوريات الرين ، فهن جمیعاً وقعن فريسة للخداع والاغتصاب ، فجلسن على شاطئ التیمز أو الرين يندبن حظهن العاشر ، إذ تقول الأولى :

«إني أجيء من هايبوري
حيث المركبات الكهربائية والأشجار المترفة ،
لقد فقدت أعز ما لدى في رشموند وكيو
وفي رشموند ملت على ركبتي في تراخ على سطح القارب الضيق»^(١).

إنها ولدت في هايبوري وغرر بها أحد السوقه في رشموند بلندن . أما الثانية فتقول :

«إني أقطن مورجيت ، وأطأ قلبي
تحت قدمي : فلقد بكى
بعد الحادث . ووعدي ببداية طيبة .
لكنى لم أعلق على شيء . فما عسى أن أستذكر ؟»^(٢)

بعد أن وقعت فريسة لنزواتها فإنها الآن تصفع قلبها تحت قدميها معترفة بخطئها لكنها لا تشق كثيراً في وعود الرجال ولهذا فإنها لم تعاق على وعد صاحبها بتغيير سلوكيه نحوها . أما الثالثة فإنها تقول :

«على رمال مارجيت
أكاد أربط
لا شيء بلا شيء .

"Trams and dusty trees.

Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe."

Ibid., pp. 71-72.

"My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised 'a new start.'
I made no comment. What should I resent ?"
Ibid., p. 72.

(١)

(٢)

ها هي أطراف الأظافر تساقط من الأيدي الرثة .
وبني زمبي في تواضعهم لم يتوقعوا
 شيئاً » (١) .

هذا هو الفراغ الذهني الذي أصابها بعد سقوطها إذ « لا شيء » يدور
الآن بخلدها سوى أطراف الأظافر التي تساقط من الأيدي الرثة كنابة عن أن
حياتها أصبحت الآن عديمة القيمة كأطراف الأظافر التي ترعى في سلة المهملات .
والأيدي الرثة تشير إلى اليد الآثمة التي أقدمت على فعلتها المشينة : أما بنو زمنها
الذين لم يتوقعوا منها هذا الانحدار فقد نبذوها لتعيش في عزلة تامة عن المجتمع .
وبعد هذه الأحاديث المريرة من جانب كل حوريات البحر
الثلاثة : تتجمع هذه النحوت الفرادى في الأبيات الأخيرة من هذا الجزء من
القصيدة ، وتنظر لنا براعة إيليوت في إحكامها داخل نسيج متساكن ومتسلق
الأوصال ، إذ يربط تعاليم الشرق بال تعاليم الغربية ، وتلتزم المبادئ الكبرى على
المتوال الشعري الأصيل الذي يرتكز عند إيليوت على دعائم قوية من الفلسفات
الأخلاقية التي سادت العالم في عصوره المختلفة . فهو يشير في خاتمة هذا الجزء
إلى القديس أوغسطين وإلى بوذا وكل منهما يمثل فلسفه روحية ضخمة في أوربا
والمهند ، إذ يقول :

« ثم جئت إلى قرطاجنة
إننا نحرق ، فحرق ، نحرق ، نحرق
يا لها ألق بي خارجاً
يا لها انزعج »

On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing.”
Ibid., p. 72.

نحرق »^(١).

يذكر القديس أوغسطين في اعترافاته أنه عند أول مجئته إلى قرطاجنة فرجى بلقاء بعض الصبية المستهرين الذين التفوا حوله . فنبذ عشرتهم ، وتركهم وأشأنهم . ثم تضرع إلى الله أن ينتزعه من هوة هذا العالم المليء بالشرور والمعاصي . أما الإشارة المتكررة إلى « الاحتراق » ففيها يتفق هذا القديس مع بودا وهو الاحتراق بنار الغوايات الحسدية القائمة على إشباع الرغبات الحسية . وبهذه الطريقة يختتم إلبيوت هذا الجزء من قصيده الذي يعتبره جمهورة النقاد نقطة تحول في فهم مضمونها . وإدراك سياقها ، ثم تتبع أحداها ، وتشعب مراميها . وكما تشير هذه الخاتمة إلى التحام الفلسفة الشرقية بزميلتها الأوروبية . فهي ترمي أيضاً إلى اتحاد الجسم بالروح . وفي تغلب كل من هذين العنصرين ضعف للعنصر الآخر . وفي انتعاش الروح التي تسلك طريق الحب الإلهي دخن للحسن بأدرانه . وإخמד للنيران الحسدية المتأججة التي تحرق الأفراد والسماعات بسعيرها الملتهب .

• • •

وبعد أن أوضح لنا إلبيوت كيفية احتراق الحسد بنيران الشهوات المختلفة وأورد لنا أمثلة عديدة في هذا المضمار . يبين لنا في الجزء الرابع التقصير الذي أطلق عليه « الموت بواسطة الماء »^(٢) كيف أن عنصر الماء لا يقل خطراً عن غيره في هلاك الناس . فيقول :

« مات فليپاس الفينيقي منذ أسبوعين .

“(1) “To Carthage then I came
Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning”
Jbid.
“Death by Water”

(٢)

ونسى صيام طيور النورس ، وارتفاع مياه البحر .
والكسب والخسارة .

والتقط عظامه في هدوء

تيار منخفض . فأخذ يغلو ويحيط
ويتمثل مراحل حياته كلها وشبابه
إلى أن دخل الدوامة .

أيها الوثنيون أو اليهود

يا من تدبرون دفة السفينة وتتطلعون تجاه الريح
اذكروا فليباس الذي لا يقل عنكم طولا وأناقة » (١) .

لقد سقط فليباس الفينيقي ومات غريقاً نسى كل شيء عن تجارتة ،
تعاذفه الأمواج إلى أن ابتلعه الدوامة كنياة عن الاستسلام المطلق لما تحفيه لنا
الأقدار . لقد تعلق بدبقة السفينة في حياته كما تعاق بها الكثيرون من قبل .
ونعني بذلك تماسكه بعجلة الحياة باللامها وويلاتها ، وفي ذلك رمز لبعده عن
منطقة الإرادة الحرة الأبية التي لا تؤمن بمثل هذه الروابط . إن في علوه وهو سوطه
كنية عن المكاسب التي أحرزها والخسائر التي لحقت به .

لقد تنبأت مدام سيز وستريس من قبل عن الموت غرقاً وتحققت هذه النبوة
في فليباس الفينيقي الذي ابتلعه اليم . ولهذا أخذ تايريز ياس يفكر جدياً في

“Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.

(١)

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you”.

Ibid., p. 73.

طريق آخر لنجاته من الفخاخ المنصوبة له في « الأرض الخراب » ، بعد أن ثبت له أن البحر غادر . يطوى النقوس بين أمواجه ، ويقاب الأجسام رأساً على عقب في دواماته . إلى أن تزقها أسماكه . وتبتلعها حيتانه .

إن الطريق الذي ميسلكه في الجزء الخامس والأخير من هذه القصيدة وهو ما أطلق عليه أليوت اسم « ما قاله الرعد »^(١) هو طريق البر أو على وجه التحديد عبر الصحراء . وقبل أن يبدأ تايريز ياس رحلته الطويلة يتذكر المصلوب : « بعد أن ألقت المشاعل وجهها الأحمر على الوجه التي تتصبب عرقاً وبعد السكون المطبق في الحدائق وبعد الآلام المريمة بالقرب من الصخور الحجرية ثم العوبل والصراخ في السجون والقصور وقصف الرعد وهو يتردد على الجبال البعيدة الآن قد مات من كان حياً ونحن الذين كنا أحياء نموت الآن في تباطؤ قصير الأجل »^(٢) .

إن « السكون المطبق » يمثل فترة المحاجة حينما قدم المسيح إلى الحكم الروماني بيلاطس البنطلي . وهي الفترة التي سبّبت إعلان الصلب وما أعقب

What the Thunder Said»

After the torchlight red on sweaty faces
after the frosty silence in the gardens
after the agony in stony places
the shouting and the crying
rison and palace and reverberation
of thunder of spring over distant mountains
he who was living is now dead
he who were living are now dying
with a little patience.”

bid., p. 74.

(١)
(٢)

ذلك من تمرد الطبيعة على هذا الظلم .

وبهذه التأملات يبدأ تايريز ياس رحلته الشاقة وتجواله في « الأرض الخراب » فلا يجد فيها طعاماً أو شراباً أو مأوى يلجأ إليه إذا ما هبت العاصفة ، وظهر البرق بفترة في الأفق البعيد ، وأعقبه قصف الرعد ، فترتعش فرائص الإنسان ، ويبيت في حيرة دون أن يدرى ماذا يفعل :

« حيث الصخور بلا ماء

نعم ، الصخرة جافة والطريق مليء بالرمال

فهو طريق ملتوى عبر الجبال

وأجفان صخرية بلا ماء

لو وجدنا الماء لتوقفنا عن المسير وأطفئنا غلتانا
لكنه من العسير علينا أن نتوقف أو نفكك بين الصخور
حيث العرق جاف والأقدام في الرمال

آه لو وجدنا الماء بين هذه الصخور ،

هذه أسنان جمجمة متآكلة لا تستطيع البصق
هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الحلوس

والسكنون أيضاً قد فارق الجبال

وحل محله الرعد يجفافه وقطنه إذ كان خالياً من الأمطار

والوحدة قد غابت أيضاً عن الجبال

وظهرت مكانها الوجوه العابسة التي تهكم وتزجر

خلف أبواب الأكواخ الطينية بجدرانها المشقة » (١) .

إن المسرحية الكبيرة التي شملت العالم بأسره في الأجزاء الأربع السالفة تتحول في هذا الجزء الخامس إلى دراما داخلية تتسم بطابع المناجاة وتتأرجح بين اليأس والأمل وإن كان العنصر الغالب عليها هو القنوط والعذاب النفسي ثم الحيرة الشamedة التي تتجسم في البيت التالي :

« هنا لا يمكنك الوقوف أو الاستوخار أو الجلوس »

إشارة إلى ما يعانيه بنى البشر في عصرنا الحاضر من ملل وضجر وسأم . أما الحفاف الذي يحدثنا عنه إليوت في هذه الأبيات فهو كناية عن أن الينابيع الحية المتفجرة من روحانية عميقه والتي كانت تنبع فيها مهني من أغوار التفوس البشرية الوضاءة . قد نصب معينها حالياً بعد أن ظللت التفوس غمامه بالإثم . فانتشر الجدب ، وساعت الأمور . فكانت الفوضى الاجتماعية والخانقية . وبدت الوجوه في عبوسها وضجرها تنشر رسالة السخرية والتمكّم والازدراء . وما أشبه هذا الجدب بأسنان داخل جمجمة قد خلت بطبيعة الحال من كل مظاهر الحياة . وهذا هو ما حدث فعلاً داخل « الأرض الخراب » ، فهذه الجمجمة التي ترمز إلى الموت تشير أيضاً إلى تحلل كل مظاهر الحياة في هذه البرية التي يعيش على أنقاضها المجتمع الحديث . لكن تايريز ياس لم يفقد الأمل نهائياً إذ يعاوده الشرق والحنين إلى تنسم زهرة الحياة . وتتوق نفسه إلى نقطة ماء يطفئ بها غلته :

Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses.”
Ibid.

« فلو وجد الماء
 بلا صخور
 أقول الماء أيضاً
 الماء
 واليتبوع
 والمستنقع داخل الصخور
 آه لو أسمع صوت الماء
 لا صوت البرادة
 أو حفييف الحشائش الجافة
 بل صوت الماء فوق الصخور
 هنالك حيث العصفور يغزو الناسك على أشجار الصنوبر
 قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة
 دون أثر للماء »^(١).

في وسط هذا الخراب تشق نفسه إلى طيور السماء وهي تغزو وتتشدد للناسك
 لحن الخلاص ، بعد أن أعياه صوت البراد الذي ينذر بالقحط . ولشدة لفته

"If there were water
 And no rock
 If there were rock
 And also water
 And water
 A spring
 A pool among the rock
 If there were the sound of water only
 Not the cicada
 And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 - Drip drop drip drop drop drop
 But there is no water,"
 Ibid., pp. 74-75.

(١)

على الماء يتخيّل أنّه يتّساقط أمامه قطرة بعد قطرة . إنّه هو إلا طيف عابر قد تراهُ له ، وهنا تزداد حيرته ويتساءل :

من هو ثالثنا الذي يسير دائمًا بجوارك ؟

فيحينا أحصى العد لا أجد سواك أنت معى

لكنّي إذا تطلعت أمامي على امتداد الطريق الأبيض

أجد شخصاً آخر يسير بجوارك

يسير في خفة وقد تدثر بعبادة بنية اللون فاختفت وجهه عنا

ترى هل هو رجل أم امرأة ؟

— ولكن من هو الذي يسير بجوارك ؟ »^(١)

تشير هذه الأبيات إلى ظهور المسيح لاثنين من التلاميذ وهما في طريقهما إلى بلدة عمواس^(٢) لكنهما لم يتمكنا من رؤيته مع أنه كان يسير بجوارهما . وحالهما في هذه المرحلة من حياتهما شبيهة بحال تايريز ياس الذي لا يدرك أن الحقيقة ماثلة أمامه . إن في تدثرها إخفاء كلّي لها ، فتحنّ لا نعلم الآن عن كنهها شيئاً . كما أن في سؤال تايريز ياس الحائر : « هل هو رجل أم امرأة ؟ » صدى وانعكاساً لما تختبئ فيه من جهالة . إنه لا يدرك أن الحياة في أصلها نابعة من الموت كما أشار إليوت في مستهل هذه القصيدة إلى المعتقدات القدิمة حول آلهة الخصب والثاء وظهور الخضراء من حبات النبات المدفونة في باطن الأرض . ويعود فيتساءل :

"Who is the third who walks always beside you ?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
— But who is that on the other side of you ?"

(١)

Ibid., 75.
Emmaus

(٢)

ـ ما هذا الصوت الذي يدوى في الفضاء ؟

صوت النساء وهن يندبن .

ـ ما هي هذه الجموع المتداشرة ؟ لقد احتشدت

على السهول التي تمتد فيها لا نهاية ، تتعرّض في شقوق الأرض
لا يحدها سوى الأفق المترامي .

ـ وما هذه المدينة المقامة على الجبال

بفجواتها وإصلاحاتها وانفجاراتها المدوية في الفضاء ؟

ـ الأبراج قد تداععت وهوت

ـ وأورشليم وأثينا والإسكندرية

ـ وفيينا ولندن .

ـ كلها خيالات وأوهام ^(١) .

ـ يشير إليوت في هذه الأبيات إلى بكاء النساء بعد موت الآلهة أوزيريس
وتمور وآتيس ثم ظهور بعض الأدعية الذين تجمهروا على سهول أوربا وأسيا
يمحاولون جذب الناس إليهم بشئ الطرق . ولقد أدى ذلك إلى اضمحلال المدنية
العظيمة القديمة ، وحل محلها مدن ضخمة واهية ، فكل من أورشليم وأثينا
والإسكندرية وفيينا ولندن كانت لها شهرتها التاريخية والمدنية والعلمية ، أما الآن
فلقد أصبحت كلها خيالات في غير تماسك ، وأوهاماً في غير ترابط . إنها

"What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over-endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal."
Ibid.

تضم بين جدرانها المتداعية .

«السيدة التي تلف شعرها الأسود

كأنها تحرك أناملها على الأوّلار الموسيقية بنيخها الخافتة

والخفافيش ذات الوجوه التي تشبه وجوه الأطفال تطير وقت الغسق

بأصواتها المشؤومة ، وترفرف أجنحتها

ثم تنقص برؤوسها على الحائط الأسود

أما الأبراج فقد بدت أعلىها في أسفلها

تدق نواقيس الذكرى فتعرف بها الدقائق والسويعات

وقد انبعثت الأصوات الغنائية من الأحواض الفارغة والآبار الخاوية»^(١)

لقد أصبحت «الأرض الخراب» مأوى للبوم والخفافيش . إن في انقلاب

الأبراج كنایة عن انحسار الآمال وببلة الأماني والغيابات . أما الأحواض

الفارغة والآبار الخاوية فهي تشير إلى الهواجس التي يتعدد صداتها في نفوسنا

بعد أن خلت من مياه المعرفة الحقة . فلا غرو إن دقت الأجراس لتعلن لنا أن

الخطر يدق بنا وتذكرنا بقرب وقوعه . وبهذه الصلصلة المتقطعة يقترب

تايريز ياس من نهاية رحلته

«في هذا الكهف المتماكل بين الجبال

وعلى ضوء القمر الخافت ، وحفيظ الحشائش

فوق المقابر المتداعية حيث يوجد المعبد .

"A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crowded head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells."
Ibid., pp. 75-76.

نعم ، لقد كان المعبد خاويأً والريح ساكنة
ولم يكن به زوافد كما أن بابه ظل يتأرجح ،
والعظام الحافية التي به لا تصيب أحداً بسوء .

أما الدليل فقد اعتنى غصن الشجرة الكبير وصاح بأعلى صوته
كوكو ريكو كوكو ريكو
وظهر وميض البرق بغتة . وأعقبه نفحة رطبة
محملة بالأمطار »^(١) .

تذكر لنا مس وستون في كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » أن هذا المعبد قد ورد ذكره في الأساطير القديمة تحت اسم « المعبد الخطر »^(٢) إذ أن الطريق إليه محفوف بالمخاطر . ولم يكن هناك في المنطقة المجاورة له سوى مجموعة من الأحجار المترامية ومقاابر قديمة تعلوها بعض الحشائش . أما العظام الحافية فتشير إلى الفرسان الذين عبروا « الأرض الخراب » وأرادوا تخلصها من الوييلات والكوارث التي ألمت بالزرع والضرع ولم يفلحوا في فهم السر من إقامة المعبد أو كنه وجوده ، كما أنهم فشلوا أيضاً في معرفة القيمة الرمزية لذلك الطريق الموحش المؤدى إلى المعبد ، فالخوض في غمار عالم الموت السفلي بعظامه المتناثرة كثيراً ما يؤدي إلى كسب بعض المعرفة الروحية وتذكرة الإنسان بالموت والفناء وبعث الروح وحيويتها بعد أن توارى الجسد في الثرى .

“In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the roostree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain.”
Ibid., p. 76.
Chapel Perilous

(١)

(٢)

لكن تايريز ياس لم يدرك شيئاً من هذه الحقائق كلها ، شأنه في ذلك شأن من سبقوه من ذوى الشجاعة والإقدام الذين أرادوا التغيير لهذه « الأرض الخراب » ، فلا عجب إن « كان المعبد خاويأً والريح ساكنة » . وهذا المعبد رمز مجسم للقيم الروحية في عصرنا الحاضر ، وقد أصبح خاويأً لأنه لا يحمل أى معنى لنا الآن ، فلن العسير أن نجد أى صدى لهذه القيم في العقلية الآلية التي تسيرها النفعية وتشحّم فيها المادة . فلقد كانت دور العبادة فيما مضى على اختلاف أدواتها وملائتها ونحلّتها رمزاً لقوى الروحية العظيمة التي يجدها الخائز قوة ، والخزين عزاء ، والمضرور راحة . لكنها الآن قد أصبحت خاوية بعد أن هجرها العالم الحاضر وسار في غيه دون هدف أو رؤية .

وفي وسط هذا الخراب المخيم على كل مناحي هذه الأرض ارتفع صوت الديلك وهو يعلن أن الظلام قد طوى ورحل وأن فجر يوم جديد قد بزغ . إن في تقطيع صوت الديلك معنى التهديد والوعيد ، كما في تردد رمز الدفع قوى الشر المظلمة وإحلال لقوى التغيير محلّها . وهو في كل هذه المراحل يعلن قدوم الأمطار وإنباتات الزرع ، ولكن ذلك يتوقف حتماً على نجاح تايريز ياس في مهمته :

« فلقد غرق وادى نهر الكنج بعد أن ذبلت الأوراق
لطول انتظار هطول الأمطار ، وتجمعت السحب السوداء
على مرتفعات هياقات البعيدة
وقبلدت الأدغال واحدودب شكلها في صمت »^(١) .

بعد هذه الأبيات يتوجه إليوت إلى الفلسفة الآرية وهو يحاول جاهداً أن

^(١) "Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence."
Ibid.

يُنجز الفلسفات الحديثة بالمعتقدات الأولى للبشرية . فلقد ورد في مخطوطات الأوپانيشاد^(١) للبراهمة القديمة أن الإله براجاباتي^(٢) وهو الكائن الأعظم واهب الحياة وصاحب السلطان على الأحياء والأموات ورمز الخلود ، قد صاح في تلاميذه بصوت من رعد (وهذا يفسر لنا عنوان هذا الجزء الأخير من قصيدة « الأرض الخراب » وهو « ما قاله الرعد ») بعد أن أتوا دراستهم قائلاً : « أعطوا بسخاء »^(٣) و « كونوا رحماء »^(٤) و « اكتبوا جماحك » .^(٥) وهذه الوصايا الثلاثة مكتوبة بطبيعة الحال باللغة السنسكريتية . ويقول إليوت في الوصية الأولى :

« ثم تكلم الرعد قائلاً :

د

أعطوا بسخاء : أما نحن فماذا أعطينا ؟
 لقد تحركت دمائى يا صديقى فاهتز لها قلبى
 إن لحظة الاستسلام تستلزم منا جرأة بالغة
 حينئذ لا يمكن لعصر متكمel بالفطنة أن يتزعمها منا
 فهو سلطنا وحدها كانت لنا الحياة
 إذ ليس لها وجود في تأين الراحلين عنا
 أو بين خيوط الذكريات التي ينسجها العنكبوب الخير

“Upanishad”

Pragāpati

Datta (i.e. give)

Dayadhvam (i.e. be merciful)

Dâmyata (i.e. be controlled)

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

إن كلمة « أوپانيشاد » مؤلفة من مقطعين : « أوپا » ويعناها بالقرب و « شاد » ومعناها مجلس ، وبين « اخلوس بالقرب » من المعلم انتقل معنى الكلمة حتى أصبح يطلق على المذهب الثامن الذي كان يسره المعلم إلى خيرة تلاميذه . وفي الأسفار مائة وثمانين حاورات مما جرى بين المعلم وتلاميذه ألفها كثير من النساء والحكماء بين عامي ٨٠٠ ، ٥٠٠ ق . م . وأسفار الأوپانيشاد قد ظلت للهند إلى يومنا هذا بمثابة الكتب المقدسة .

أو تحت الأختام التي هشمها الحمای المزيل
في حجراتنا الخاوية^(١) .

يتساءل إليوت عما أمكننا التنازل عنه للفقراء والمحاجين من زكاة وعشور
وغيرها . إن في البذل أو العطاء سو بالنفس ، وتسامي عن المادة . وشعور بألم
الفقير . ولحظة من لحظات الاستسلام التي كانت تنتهي فيها ماضى على
الاستسلام المطلق للخالق جل شأنه . إن حياتنا الآن وذكرياتنا التي نحييها
بين حين وآخر عن الراحلين عنا قد خلت من عناصر الرضى والعطف والإحساس
بالمحتاج ثم الاستسلام لإرادة الله ، وهذه كلها كانت متأصلة في نفوس
القديامي ، فتعذر انتزاعها حينذاك إذ كانت موطنة الأركان . قوية البنيان .

أما الوصية الثانية فيقول عنها إليوت :

« دا »

كونوا رحماء : فلقد سمعت المفتاح
وهو يدور في الباب ليفتحه دفعه واحدة ولن يعيد الكرارة
إننا نفك في المفتاح ، وكل منا داخل صومعته
يفكر في مفتاحه . ويحكم غلق هذه الصومعة
حيثما يحل الليل . هذه الأخبار المنتشرة

"Then spoke the thunder
DA

(١)

Datta : what have we given ?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms."
Ibid., pp. 76-77.

قد تبعث الأمل من جلده في نفس كوريولانوس المخطمة »^(١) . إن كلاماً منا يهرب إلى بيته ويغلق بابه ولا يفكر في أحد سواه . هذه هي الأنانية التي يشير إليها الميلوت في الأبيات السالفة . وهذا لا وجود للرحمية في مجتمع مغلق أناني قائم على الانعزالية وتظلل جوانحه الانفرادية . فالنفس الحبيسة داخل صومعة حب الذات لا تحس بمتاعب غيرها أو بمشكلاتهم ، وهي شبيهة في هذه الحالة بشخصية كوريولانوس التي كتب عنها شكسبير مسرحيته المعروفة ، فهو الذي خر صريعاً أمام أنانيته بعد أن باع باده وخان وطنه .

وفي الوصية الثالثة والأخيرة يقول الشاعر :

« دا

اكبحوا جماحكم : لقد انساب القارب
فرحاً باليد التي توجه مجدافه وشراعه
وكان البحر هادئاً ، هكذا ينساب قلبك
فرحاً بنبضاته المستجيبة الطائعة حينما تدعوه
الأيادي الحكيمة »^(٢) .

إن في كبح جماح النفس انساب للإرادة الحرة واستجابة داخلية للحكمة

“DA

Dayadhvam : I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus.”
Ibid., p. 77.

(١)

“DA

Damyata : The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands.”
Ibid.

(٢)

الأصيلة البعيدة عن الشهوات والنزوات . وهدوء البحر دليل على الراحة النفسية التي يتمتع بها أولئك الذين لم ينجرفوا في تيار ملذاتهم بل وضعوا خبطة النفس نصب أعينهم فكان رائداً لهم طوال حياتهم .

لكن تايريز ياس لم يستجب لهذه النصائح بل سار في غيه دون وعي منه ، مطلاً العنان لرغباته ، فأصبح نهياً للصراع المدرسي ، تتقاذفه الأهواء يمنة ويسرة ، فتحركه كيما شاعت ، وتنقله إلى أجواء ليس له عهد بها من قبل . وفي وسط هذه الحيرة البالغة يختتم حديثه بقوله :

« وجلست على الشاطئ »

ثم أقيمت شخصي ، وخلق السهل القاحل
ترى هل في مقدوري أن أبعث شيئاً من النظام في هذه الأرضي ؟

لقد تداعت قنطرة لندن ثم هوت وسقطت

أما هو فلقد ألقى بنفسه وسط النيران التي تظهر النفس
أوه أيها العصافور ، متى سأصير مثلث ؟

ها هو أمير أكيتين^(١) صاحب القلعة المهدمة
لعل أخفي حطامى وسط هذه المقططفات المبعثرة
وسأريحكم بالقدر المناسب . أما هيرونيمو فقد عاد إلى جزونه .

أعطوا بسخاء ، وكوفوا رحماء ، واكبوا جماح أنفسكم .
السلام الذي يفوق العقل ، السلام الذي يفوق الإدراك ،
السلام الذي لا يحمد^(٢) .

(١) أكيتين هي إحدى مقاطعات بلاد الغال قديماً وهي تقع في حوض نهر البارون .

"I sat upon the shore (٢)

Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order ?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow

تعتبر هذه الأبيات من أصعب أجزاء القصيدة وذلك لإشاراتها العديدة لمواضيع مختلفة . وهنا نشاهد تايريز ياس وقد ألقى بشصه في الماء ليصطاد السمك بعد أن أخفق في مهمته وهي تخليص « الأرض الخراب » من عذابها وويلاتها وإعادة حياة الخصب والماء لها ، ذلك أنه لم يدرك شيئاً عن الوسائل القوية لهذا الخلاص وهي العطاء والرحمة وضبط النفس ، إذ ما زالت صومعته الداخلية تجذبه إليها بشدة ، وما زالت دوافع الأنانية تتحكم فيه . هذا إلى أنه غير مستعد للرضوخ إلى أحكام الماضي كما تتمثل لنا في الفلسفة الأخلاقية عند قدماء البراهمة . ثم إن سؤاله التالي الذي به يفنن قدرته على إصلاح « الأرض الخراب » :

« ترى هل في مقدوري أن أبعث شيئاً من النظام في هذه الأرضي ؟ » سؤال استنكاري يحمل معه الإجابة بالنفي . فلقد عجز عجزاً تاماً عن إصلاح أراضيها ، كاً أن ويسق الأمل الذي كان يراود أهلها ، قد تبدل آخر الأمر في نهاية القصيدة بعد أن فشل تايريز ياس هذا الفشل الذريع . فلا عجب إن هوت قنطرة لندن كنایة عن تداعي المدينة الحديثة بأسرها ، فلقد سقطت القنطرة وجرت معها المدينة الأوروبية برمتها ، ذلك أنها شيدت على صرح آلية ، وارتکرت على أعمدة مادية خالصة . ويرى إليوت أن في تدعيم المدينة الحديثة بالمبادئ والمثل العليا الأخلاقية وبالفلسفات الروحية قد يعدها وحدتها خلاص لها ، ونجاة لأرض أوربا الخراب من الخطر المحدق بها . وهو يؤمن إيماناً قاطعاً بالقدرة على تطهير النفس ^{إِنْ} من أدران الرذيلة ، ويحدهو هنا مثال من « الكوميديا الإلهية » لدانتي ، وهذا هو نصه الأصلي :

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againt.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 Shantih shantih shantih.”
 Ibid

« من أجل هذا الصلاح
الذى يقودك إلى أعلى درج في السلم ،
أرجو أن تذكر آلامي في الوقت المناسب ؛
ثم غاص مرة أخرى في النيران التي تطهر الجميع »^(١) .
وقد وردت هذه الكلمات في « المطهر » على لسان أرنوتوت دانيال^(٢)
الذى طلب من دانتى أن يتذكره أثناء رحلته ثم رجع إلى النيران التي تطهر
الخطاء .

إن تايريز ياس فى قيوده الكثيرة يتنمى أن يحيا حياة طيور السماء وهى حياة
الحرية والانطلاق والبعد عن هذا العالم الصاحب ببريقه الخارجى . وهو يحس
في قرارة نفسه أن هذه الأرض قد نبذته ، وحاله في ذلك شبيه بأمير أكيتين
الذى ورد ذكره في قصيدة « الديسيشادو » للشاعر الفرنسي چيرارد دي
نيرفال .^(٣) ولعلنا نلمس في ثنایا القصيدة محاولااته المتكررة بخلب الراحة لأهل
تلك الأرض ، فبذل كل ما في وسعه للتوفيق بينهم وبين المبادئ التي تصبو
إليها نفسه . إن هو في ذلك إلا هيرونيمو الذى حديثنا عنه طويلا الكاتب
المسرحى الإنجليزى توماس كيد (١٥٥٧ - ١٥٩٥) في مسرحيته « التراجيديا
الإسبانية »^(٤) فقد قطع أعداؤه ابنه هوراشيو^(٥) إرباً وأراد أن ينتقم منهم

“Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som e l'escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor.
Poi s'ascose nel foco che gli affina.”

(١)

(“Now I pray you, by that Goodness which guideth you to the summit of the
stairway, be mindful in due time of my pain.’ Then dived he back into that fire which
refines them.”)

Dante Alighieri, *The Purgatorio*, Canto XXVI. London : The Temple Classics, 1901,
pp. 330-31.

Arnaut Daniel

(٢)

Gérard de Nerval's “El Desdichado”

(٣)

Thomas Kyd's “Spanish Tragedie”

(٤)

Horatio

(٥)

فقط اهر بالحنون كما فعل هاملت . ووجد هيرونيما الفرصة مواتية حينما جاء إليه بعض رجال البلاط وطلبوه منه أن يكتب لهم مسرحية ليتمثل أمام الملك وحاشيته ، فأجابهم على الفور : «إنى سأريحكم بالقدر المناسب .» فلقد كتب هيرونيما مسرحية في صباحه وجد أن فى تقديم هذه المسرحية واشتراكه فى القيام بها ثم اختياره بعض شخصياتها من بين أولئك الذين سفكوا دماء ولده هوراشيو فرصة الوحيدة للانتقام . وبعد تردد طويل تم له ما أراد ، أما تايريز ياس فلم يتحقق شيئاً من مآربه ، فلا غرو إن أخفي حطام نفسه وسط المجتمع المتداعى . وهذه «المقتطفات المبعثرة» التي يشير إليها إليوت هي الاقتباسات العديدة التي لمسناها في سياق هذه القصيدة وبخاصة في جزءها الأخير . ويرى إليوت أن في تناول هذه المقتطفات صدى أميناً للمجتمع المفكك الذي نعيش فيه والمدنية الصالحة التي نحيا في وسطها .

الفصل الثاني عشر

الرجال الخوف ^(١)

إن الإشارات الأخيرة في قصيدة « الأرض الخراب » لتداعي المجتمع الحاضر تربطنا « بالرجال الخوف » الذين يكonzون في مجموعهم هذا المجتمع . وتبين لنا هذه القصيدة أقصى ما وصل إليه إلليوت من يأس ، فرجال العصر الحاضر في نظره ما هم إلا تماثيل مليئة بالقش ، إذ يقول :

« نحن الرجال الخوف
حشينا بالقش
نعمل معًا

وقد امتلأت رؤوسنا بالقش . وأسفاه !

إن أصواتنا البخافة
حيثما نتهامس معًا
هادئه لا معنى لها

كالريح في الحشائش البخافه
أو وقع أقدام الجرذان على الزجاج المطعم
في خزانتنا البخافه

مظهر بلا شكل ، ظلي بلا لون ،
قوة مشلولة ، إيماءة بلا حركة » ^(٢) .

في هذه القصيدة يعود إلليوت إلى دراما النفس أو الدراما الداخلية للنفس

“ The Hollow Men ”

(١)

“ We are the hollow men ”

(٢)

We are the stuffed men

البشرية ، فنستمع في هذه الأبيات إلى صوت أحد الرجال الجوف في منولوج داخلي ، وهو في مناجاته لنفسه إنما يعبر عن مشاعره بقدر ما هو لسان حال الجماعة كلها التي ينتهي إليها . إن الرؤوس الملثة بالقش لا بد وأن تخرج أصواتاً جافة كما تدور بداخلها « أفكار » لا معنى لها . إن هذا الرجل الأجوف يتذكرة القديامي الذين قابلو الموت بشجاعة ، فيقول في اثره :

« أولئك الذين رحلوا

إلى مملكة الموت الأخرى ، وهم شاهقين أبصارهم ،

عليهم ألا يذكروننا — إن شاءوا —

كارواح قوية ضائعة

بل يذكروننا كالرجال الجوف

الذين حشو بالقش » .

أولئك الذين عبروا الطريق وجازوا سكرة الموت بثبات وإيمان وشجاعة
وهم شاهقين أبصارهم إلى عالم الآخرة ، لهم منا كل تقدير وأحترام . وكل

Leaning together

Headpiece filled with straw. Alas !

Our dried voices, when

We whisper together

Are quiet and meaningless

As wind in dry grass

Or rats' feet over broken glass

In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,

Paralysed force, gesture without motion.”

Ibid., “The Hollow Men,” p. 87.

“Those who have crossed

With direct eyes, to death's other Kingdom

Remember us — if at all — not as lost

Violent souls, but only

As the hollow men

The stuffed men.”

Ibid.

(١)

ما نرجوه منهم أن يذكروننا لا كأرواح قوية قد ثبتت أقدامها في العالم الآخر ، فهذا مطلب عسير المثال يصعب علينا كرجال جوف أن نتحقق ، بل أن يذكروننا بحالتنا الراهنة وقد شلت حركتنا وأصبحت حياتنا كالظل الذي لا طعم ولا لون له .

إن الذين جازوا الطريق بسلام وجدوا
« هناك العيون

وهي تضيء على العمود المهمش
هناك تجده الشجرة وهي تهابيل
وتسمع الأصوات
التي اختلطت بغناه الريح
وهي أبعد مكاناً وأشد رهبة
من النجم الخافق »^(١) .

والعيون هنا كنایة عن الحقيقة الخالدة في العالم العلوي . أما العمود المهمش فهو يشير إلى تداعى العالم الحاضر الذي تضيئ عليه أحياناً الحقيقة الخالدة . ويتبين من وراء هذا الشعاع بين الفينة والفنينة صفة القوم الذين أمكنهم طرح ظلمة الجسد خارجاً فتناثق الروح ، ومن ثم تقترب أرواحهم من الحقيقة وتكتشف لهم أسرارها ونجايها . أما الشجرة التي تهابيل فترمز إلى شجرة الخير والشر فقد تمايلت حين قطف آدم ثمرة من ثمارها . والأصوات المختلطة بغناه الريح هي أصوات الأنبياء والملائكة حينما تختلط بالأناشيد الملائكية العذبة .

“(There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind’s singing
More distant and more solemn
Than a fading star.”
Ibid., pp. 87-88.

ذلك هو العالم العلوي بساكنيه من الأرواح الطاهرة النقيه ، وبحمقائقه الحالدة . أما عالمنا الأرضي فيتمثل في

« هذه الأرض الميتة

أرض الصبار

حيث تنصب الأواثان

وحيث تتلئي

الضراوة من أكف الموتى

تحت لأشعة نجم خافق » .^(١)

هذه هي « الأرض الخراب » بعينها ، أرض الأموات والصبار وقد خلت من أي مظاهر من مظاهر الحياة ، تقام الأصنام في كل ركن من أركانها ، فيضرع لها « الرجال الحروف » . وهذه الأصنام رمز لعبادة المال أو الشهوة أو الجحود . إن نجم هذه العبادات كلها آخذ في الأفول لا محالة إن عاجلاً أو آجلاً .

وفي هذه الأرض أيضاً

« لا توجد العيون

العيون لا وجود لها هنا

في وادي النجوم الخالية

في هذا الوادي الأجوف

في هذا الفلك المهمش لممالكنا الضالة » .^(٢)

"This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star."

Ibid., p. 88.

"The eyes are not here

(١)

(٢)

فيعيون «الحقيقة» التي ننفذ إليها ببصيرتنا العميقه لا وجود لها بين خلال هذا العالم . إن «الفك المنهش» كنایة عن الخطام والدمار والخراب الذي أصاب العالم عقب الحرث والمنازعات ، فتتحول بين عشية وضحاها إلى وادي أجوف ، تردد فيه الأصوات ، وتنحسر فيه النجوم عن مدارها الطبيعي . وفي وسط هذا الخطام يحاول «الرجل الأجوف» جاهداً أن ينفذ إلى «الحقيقة» فيتغير في صلاته :

« بين الفكره
والحقيقة
وبين الحركة
والحدث
يسقط الظل
لأن لك الملك
وبين التصور
والخلق
وبين الانفعال
والاستجابة
يسقط الظل
ما أطول هذه الحياة
وبين الرغبة
والنشوة

There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms.”

Ibid., p. 89.

وَبَيْنَ النَّفُوذِ
وَالْوُجُودِ
وَبَيْنَ الْجُوهرِ
وَالْخَلْوَلِ
يَسْقُطُ الظَّلِّ

لَانَّ لَكَ الْمَلَكُ^(١).

ويرمز هذا الفعل إلى الأجسام المادية التي تقف حائلاً بين هذا « الرجل الأجوف » وبين رغبته في معرفة أسرار العالم الآخر ، إذ يقع هذا الظل بين الجوهر والخلول . وبين الفكرة والحقيقة ، وبين التصور والخلق ، والانفعال والاستجابة له .

إن بحث إلبيوت حول هذه القضايا الفلسفية التي تتصل بالجوهر الكلي والخلول كصورة مرئية من صوره العديدة ثم الحركة والقوة الدافعة إلى أن نصل إلى

(١)

“Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom
Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Life is very long
Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom.”

Ibid., pp. 89-90.

ما أطلق عليه أرسطو اسم «المحرك الأول» : ثم الأشكال والأعراض المختلفة التي تعطينا المظهر الخارجي للأشياء وكتمها ; وكيف أن هذا الجوهر متكامل في حد ذاته ، أما الأعراض الخارجية فهي دائمة التغير والتقلب ، هذا الجوهر وراء هذه الحقائق الفلسفية هو الذي يفسر لنا إقدام ليوت على كتابة القصيدة التالية .

الفصل الثالث عشر

رماد الأربعاء^(١)

لقد خرج إليوت من وراء البحث حول القضايا السالفة بفكرة الصعوبة في الجمع بين مطالب الجسد وسمو الروح ، وبين القيم الحسية العارضة التي تشكل حياة الأفراد في أغلب الأحيان والقيم العليا الأخلاقية التي تهدف من ورائها إلى الاتحاد بالجواهر الكلية والفناء المطلق في الذات الإلهية . ولصعوبة التعبير عن هذه القضايا نجد إليوت يتخذ الصورة الشعرية أساساً لمناجمه فهي التجسيم المحدد للأبعاد للأفكار الفلسفية المجردة . وغالباً ما تصاغ هذه الصور في قالب رمزي للدلالة على المستويات بل والاتجاهات المختلفة التي يرى إليها الشاعر . ففي مستهل هذه القصيدة نلتقي بشخص يحاول أن يصعد درجات السلم ، وهذه الدرجات ترمز إلى مراحل الترقى والأنساب في العالم الروحاني ، وينتهي هذا السلم عند قمته بالحب العذري الإلهي ، إذ يقول :

« لأنني أحيا بلا أمل أن أدير وجهي ثانية

لأنني أحيا بلا أمل

لأنني أحيا بلا أمل أن أدير وجهي

أطمع في موهبة هذا الإنسان أو أفق ذاك الرجل

فلماذا أحاول ثانية بلوغ هذا المنى

(ولم يبسط الصقر المسن جناحيه ؟)

ولم أحزن

لزوال السلطان عن محمد عادى ؟ »^(٢)

“Ash Wednesday”

(١)

يشير هذا الرماد إلى العنصر الأصلي الذي نشأ منه الإنسان ، فهو من الرماد وإليه يعود .

“Because I do not hope to turn again

(٢)

Because I do not hope

لقد اقتبس إليوت فكرته التي رددها في الثلاث أبيات الأولى من الشاعر الإيطالي جيدو كافالكانى^(١) وهو صديق دانتي الحميم . ذلك أن جيدو قد اشترك في المؤامرات التي حدثت في فلورنسا في أواخر القرن الثالث عشر ، وانهى الأمر بتنفيه إلى سارزانا^(٢) سنة ١٣٠٠ حيث أصيب بالحمى وتوفى بعد ذلك بقليل . وقبل ماته كتب إلى حبيبته يقول :

«أني أحيا بلا أمل أن أعود ثانية
إلى (تسكانيا) ، يا بلاتيتا . . .»^(٣)

والفرق واضح بين الرجلين : فالشاعر الإيطالي يحاول أن يعود إلى حبيبته بعد أن حكم عليه بالنفي فقد كل أمل في الحياة ، وصاحبنا الذي يحدثنا عنه إليوت قد فقد الأمل في قدرته على أن يدير وجهه عن العالم الحسنى الصالح ليبدأ في ارتقاء سلم الحياة الصوفية . فهو يحاول منذ بدئ ذى يذى أن يزدري المواهب الحسنية بأفاقها المحددة . إنه يرى وهو في أول الطريق أن هذا الارتقاء صعب وشاق ، ويشعر بأن صحته قد وهنت ، وقوته قد ضعفت ، إذ يقول : « ولم يبسط الصقر المسن جناحيه ؟ »

إنه يحس في قراره نفسه بضعفه البشري وبحدود إمكانياته ، وبقصوره في مضمار الحياة الصوفية السامية ، إذ من العسير عليه اقتحامها ، ذلك أنه يحيا

Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the aged eagle stretch its wings ?)
Why should I mourn

The vanished power of the usual reign ?”

Ibid., “Ash Wednesday,” p. 93.

Guido Cavalcanti

Sarzana

“Perch'io non spero di tornar già mai,
Ballatetta, in Toscana”

“I do not hope to turn again,
Ballatetta, to Tuscany.”

{ ١)
{ ٢)
{ ٣)

وسط إطار إنساني محاط بسياج من الزمان والمكان ، إذ يقول :

« لأنني أعلم أن الزمان هو الزمان دائمًا
وأن المكان هو المكان دائمًا ولا شيء غير ذلك
وأن ما هو واقعى إنما بالنسبة لزمان خاص
ولمكان معين

فإني أبήج لأن الأمور كما هي عليها
وأفقد الأمل في رؤية الوجه المبارك
كما أفقد الأمل في سماع الصوت »^(١) .

بعد هذه الاستحالة المادية في تغير عنصر الزمن يتبع صاحبنا لأن الأمور
تسير كما هي عليها ، وكما هو عهده بها ، وبخاصة بعد أن فقد الأمل في التحول
إلى الحياة الروحية وسماع الأصوات الملائكية . إنه هنا يعيش في حاضره بعد أن
ضاع الأمل في المستقبل المشرق ، فيصل إلى الله ، ويطلب من الخالق جل
 شأنه العون والمساعدة ، إذ يقول :

« وأضرع إلى المولى أن يتغمدنا برحمته
وأتسل إليه أن ينسننى
هذه الأمور التي أسرفت في مناقشتها
وأسرفت في تفسيرها
لأنني أحيا بلا أمل أن أدير وجهي ثانية
فلتكفر هذه الكلمات

“Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place
I rejoice that things are as they are and
I recounce the blessed face
And renounce the voice.”
Jbid.

عما أقدمت عليه
ولتكن رادعة لي فلا أعود إليها ثانية
رب لا تنقل دينتنا بأكثر مما نتحمل »^(١).
إنه يضرع إلى الخالق أن يتغمده برحمته وأن يغفر له زلاته التي
صنعها بارادته ، وأن يبعد عنه تلك الأمور التي أسرف في مناقشتها ولم يصل
إلى نتيجة مرضية في حلها . لتكن هذه الكلمات حدًّا فاصلاً بين الشر والخير ،
وليبدأ صفحة بيضاء ناصعة في تاريخ حياته فلا يعود إلى تلك المعاصي التي
ارتکبها في شبابه . وبعد هذه التوبة الحقيقة يطلب من الله أن يرافق به يوم
اللينونة .

* * *

ثم تراشت له سيدة ملتفة برداء أبيض وهي رمز جسم لكل القوى الخيرة وتشبه
إلى حد بعيد بياتريس ^(٢) رمز الحكم والكمال ، وقد تغنى بمحبها وأولع بظهورها
وعفافها دانى . ويقول إليوت :

« لقد عادت السيدة »

التي تلبس الرداء الأبيض ، للتأمل وهي تلبس هذا الزي .
لتکفر العظام ببياضها عنا حتى النسيان .
فهي خالية من الحياة . وما دمت منسيًا

“And pray to God to have mercy upon us
And I pray that I may forget
These matters that with myself I too much discuss
Too much explain
Because I do not hope to turn again
Let these words answer
For what is done, not to be done again
May the judgment not be too heavy upon us.”
Ibid., p. 94.
Beatrice

(١)

(٢)

ومتناسباً ، فلاني سأتناسي نفسي
حين أتفاني في هدفي الذي ركزت عليه .
وقد أوحى للريح نبوة من الله ، للريح وحدها
فهي التي تستمع للنبوعات » .^(١)

إن لحظات النساء في التصوف ضرورية لفترات التأمل . كما أنها ضرورية
أيضاً للتركيز على الأغراض السامية التي ينشد لها الإنسان ، وهذا فإن صاحبنا
يحاول أن يتناهى الماضي بأحداثه وفعاله ليتمكن من التركيز على حاضره الذي
يعيش فيه ومستقبله الذي رکز فيه كل آماله . إن العظام وهي رمز الموت قد
استعملها الشاعر هنا كنهاية عن إماتة الحشد ، « واللون الأبيض الذي اكتسبته
هذه العظام دليلاً على ظهرها ونقاوتها . وهي حالية من الحياة الدنيا لأنها على
أهبة الاستعداد للاقاء حياة الآخرة . أما الريح التي كانت تعثث فساداً في
« الأرض الخراب » فقد تحولت هنا إلى نسمة هادئة من نسمات الخلود ، ونفحة
من روح الخالق يحيي بها هذه العظام بعد موتها .

من هنا أخذت العظام تغنى وهي تستقبل نعير الآخرة الذي يهب عليها
من جنة عدن ، فتقول :
« نهاية لا آخر لها
رحلة بلا نهاية
ختام كل ما ليست

The lady is withdrawn
In a white gown, to contemplation, in a white gown.
Let the whiteness of bones attest to forgetfulness.
There is no life in them. As I am forgotten
And would be forgotten, so I would forget
Thus devoted, concentrated in purpose. And God said
Prophesy to the wind, to the wind only for only
The wind will listen.”
Ibid., p. 95.

(١)

له خاتمة

حديث بلا كلمة
وكلمة بلا حديث »^(١) .

فرحلة الآخرة لها بدايتها لكننا لا نعرف لها نهاية ، كما أنها في حد ذاتها خاتمة المطاف بعد تجولنا في معرك الحياة . أما « الحديث بلا كلمة » فهو الحب الغنري الذي يعبر عن الحببة الإلهية دون حاجة إلى الإفصاح اللغوي ، و « الكلمة بلا حديث » هي الحقيقة المطلقة التي لا تقبل الخدл ، وهي التي وجدت منذ الأزل وستظل موجودة إلى الأبد دون أن يغيرها أى تغير أو تبدل .

وبعد هذه الأفكار الفلسفية التي راودت صاحبنا عن الأبدية ، يدير وجهه تجاه المنعطف المؤدى إلى « طريق الكمال » ويقول :

« عند المنعطف الأول للسلم الثاني
أدرت وجهي ورأيت أسفلًا
نفس الشبح وقد التوى على حاجز السلم
تحت البخار في الهواء القاسد
وهو يصارع شيطان السلم -
بووجهه الخادع الذي ينم عن الأمل واليأس »^(٢)

“End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusive
Speech without word and
Word of no speech.”

Ibid., p. 96.

“(At the first turning of the second stair
I turned and saw below
The same shape twisted on the bannister

(١)

(٢)

إن التعبير الذي أورده لنا إليوت في البيت الثالث وهو «نفس الشبح» لا يعني به فرداً معيناً بل يشير في بلاغته وحذف إلى غيره من بنى البشر الفاسدين الذين لم يتمكنوا من الصعود على سلم الكمال بل تعلقوا بمحاجزه. أما الماء الفاسد فهو الماء المشبع بدخان المصانع وبالآخرة المتضادعة من القاطرات وغيرها من المخترعات الحديثة. إن هذا السلم هو الحد الفاصل بين حياة المجنون والهؤ والاستهتار وحياة النضج والفضيلة. وبطبيعة الحال يقف الشيطان على باب السلم ليصارع من أرادوا اقتحامه، والمحاز هنا واضح كل الوضوح.

ولما وصل إلى السلم الثالث وجد فتحة في النافذة وقد انتفخت كالثينة الكبيرة، ومن خلفها تزاحمت المرئيات التي عبر عنها بقوله:

«رأيت وراء أزاهير العضة وخلف المراقي
صاحب الظهر العريض في رداء الأزرق المشوب بالخضرة
يسحر الربيع بناءً عتيقاً .

الشعر المسترسل جميل، والشعر الداكن قد أسدل على الفم ،
السوسن والشعر الداكن ،

التشتت الفكري ، والموسيقى التي تنبعث من الناي ، وزروات العقل
على السلم الثالث »^(١).

إن هذه الصور الشعرية المتعددة تبين لنا العوائق الكثيرة التي تقف في وجه

Under the vapour in the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair."

Ibid., p. 97.

"And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene
The broadbacked figure drest in blue and green
Enchanted the maytime with an antique flute.
Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
Lilac and brown hair;
Distraction, music of the flute, stops and steps the mind over the third stair." (١)
Ibid.

صاحبنا تكون حائلة دون صعوده إلى أعلى درجات السلم ، وهي تمثل النشاط المادى والطبيعى الذى يجذب الإنسان إليه فيعوقه عن التقدم خلقياً وروحياً. فالآزهير والمراعى تعطينا لحة عن جمال الطبيعة الخالب ، أما صاحب الظهر العريض فهو راعى الأغنام بالله الموسيقية ، والشعر الداكن المسترسل رمز الحصوية والحمل البدنى . إن التينية المتتفحة ترمز إلى الآثام والمعاصي التى ارتكبها بنو البشر في الماضي .

* * *

وهذا تذكر صاحبنا على الفور الماضى بكل ما فيه من نزوات شبابية ورغبات وميل قد انحرفت به في تيار الرذيلة وأبعدته عن الطريق القويم ، فتراءى أمامه الدقائق والسويعات التي قضتها بين النوم واليقظة ، وهو يتطلع الآن إلى :

«إشراق السنوات الجديدة»

حيثما تبعث الماضي خلال سحابة وضاءة من الدموع ،
كما تعيد إلينا الأوزان الشعرية القديمة في صياغة مستحدثة .

اللهم أنقذ هذا الزمن . وأنقذ

الرؤيا المستترة في الحلم السامي

حين تجر وحيدة القرن المرصعة بالحواهر النعش الذهبي »^(١) .

نعم ، لقد هلت عليه بشائر السنوات الجديدة مشرقة ضاحكة بعد أن ذرف الدموع سخيناً حينما قدم إلى هذا المحراب خاضعاً خاشعاً معترفاً بكل ذنبه . إن غمامات الماضي قد أضاءتها نورانية الحاضر . وبعد أن شعر بهذا التقدم

"The new years walk, restoring
Through a bright cloud of tears, the years, restoring
With a new verse the ancient rhyme. Redeem
The time. Redeem
The unread vision in the higher dream
While jewelled unicorns draw by the gilded hearse."
Ibid., p. 98.

الممعوس تصرع إلى المولى أن ينقذ البشرية وأن يفتح بصائر الناس لتنكشف أمامهم « الرؤيا المستترة » ليعرفوا أن الأمجاد الأرضية التي ترمز إليها « النعوش الذهبية » لا قيمة لها .

* * *

وبعد هذا التفتت الذي أصاب الأنماط القديمة بكل شهوانها ومعاصيها ، حلّت محلها النفس الوعية الجدلية ، وتسربت صاحبنا في ثوبه الروحي القشيب بعد أن نفر من العالم واذرى كل ما فيه من محسوسات ، فتطلعت هذه النفس الجديدة إلى العلا طالبة المزيد وبخاصة بعد أن فتحت السراير ، وانكشفت الخبايا ، وظهرت المكنونات والحقائق بجوهرها وسرها . وبينما هو غارق في تأملاته إذ به يرى أمامه رؤية مجسمة لراهبة في ثوب ناصع البياض ، فيقترب منها ويرجوها في وداعه :

« ترى هل تصلي الأخت الحجبة
من أجل الذين يسرون في الظلام
ومن أجل الذين اختاروك وجحدوك
ومن أجل الذين تمزقوا على قرن (الحيوان) بين الموسم والم الموسم ،
وبين الوقت والآخر ،
وبين الساعة والساعة ، والكلمة والكلمة ، والقوة والقوة :
ومن أجل الذين ينتظرون في الظلام ؟
ترى هل تصلي الأخت الحجبة
من أجل الأطفال بالقرب من الباب
أولئك الذين لا يتضرفون ولا يمكنهم الصلاة »^(١) .

“Will the veiled sister pray for
Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee
Those who are torn on the horn between season and season, time and time, between
Hour and hour, word and word, power and power, those who wait

(١)

الذين يسرون في الظلام هم الذين يسرون في طريق الغواية بعيداً عن
الحائق ، أما الذين تزقوا فهم الشهداء الذين صارعوا الشiran في ساحات الاستشهاد
فتمرت أحساؤهم في غير شفقة ولا رحمة بين الفينة والفينية . ومن العسير إذن
على الأطفال الذين يشعون براءة وطهراً أن يغادروا هذا المكان الذي استشهد فيه
أجدادهم من قبل وقد تحول الآن إلى حديقة غناء يغدون فيها ويمرحون .

* * *

حيثند يتعانق المكان مع الزمان وتتشابك العناصر وتتحدد في نسق كل
متجلانس . بعد أن هدأت ثورة الحسد ، ومن ثم
 « تنتعش الروح الضعيفة وتتمرد
 من أجل القسيب الذهبي الذي أثني عوده
 ومن أجل رائحة البحر الضائعة
 إنها تنتعش ل تستعيد
 صوت السماء ودوران العصفور » (١) .

هذه هي الروح التي تتصارع مع قوى الشر ومع التيه والكبرياء وحب
الظهور المتأصل في نفس الإنسان ، لكن هذا القسيب البراق الذي يمكن عن
هذه الميول كلها قد أثني عوده بعد أن جحدت النفس كل هذه الأمور . إنها
تستعيد الماضي المليء بمحسنه وانفعالاته وذكرياته عن رائحة البحر وخرير المياه
وشمسقة العصافير .

In darkness ? Will the veiled sister pray
 For children at the gate
 Who will not go away and cannot pray.”
 Ibid., pp. 100 — 101.
 “And the weak spirit quickens to rebel
 For the bent golden-rod and the lost sea smell
 Quickens to recover
 The cry of quail and the whirling plover.”
 Ibid., p. 102.

(١)

وبعد هذا الصراع المميت بزغت الروح من مكمنها ، وأخذت تحلق في الأفق الذي ارتسمت له نفسها حول الوحدة التأملية الخلابة التي كانت تنشدها عند أول الطريق . فما كان من المادة إلا أن انحسرت وتراجعت متذوقة بعد أن تأرجحت زمناً طويلاً في قوة وفي عنفوان : أما النفس الوعية فقد اكتسبت شفافية لم تعهد لها من قبل ، وقدرة على معرفة الماضي والحاضر ، والإمام بأسرار الحياة والموت :

« فذلك هو زمن الصراع بين الموت والحياة
وهذا هو مكان الوحدة حيث تمر أحلام ثلاث
بين الصخور الزرقاء »^(١) .

هذه الأحلام الثلاث عن الحياة والموت والخلود هي نهاية المطاف . ولعل الحلم الثالث والأخير هو ما كان يداعب مخيّلة صاحبنا منذ أول الطريق . إنه ليس حلماً بالمعنى المتعارف عليه بل هو « رؤيا » تم عن بصيرة نفاذة وقوة روحية قد اكتسبها في خلوته بين الصخور الزرقاء حيث تتعانق الأرض مع السماء في هذا الأفق البعيد الذي تتعكس فيه صفة السماء الزرقاء على أمواج البحر بمعانها الصافية .

ولعل هذه الرؤيا ناتجة عن الخضوع الكلى للإرادة الإلهية بعد إذلال الجسد . وإماتة شهواته ، ودحض ميوله ورغباته ، وما أعقب ذلك من تطلع إلى العلا ، فتبعدوا « الحقيقة » سافرة وضاءة في تكاملها ، تهب المعرفة لمن أراد أن ينهل من مشاريبها وخصوصها الراخرا الذي لا ينصب معينه ، وتزير السtar عن البصائر المعتمة المغلقة ، فتستجيب النفوس في ظلمتها إلى تلك البنایع الحية النابعة من أعماق السرائر الشفافة والروحانية الأصيلة .

"This is the time of tension between dying and birth
The place of solitude where three dreams cross
Between blue rocks."

'Ibid.

(١)

الفصل الرابع عشر

الرباعيات الأربع

إن « الرباعيات الأربع » تمثل القمة التي وصل إليها إليوت والتي قلماً ضارعه فيها شاعر آخر في عصرنا الحاضر . إنها تمثل المرحلة الأخيرة من مراحل النضج النفسي . هذا إلى أن بذور التصوف التي لمسناها في أشعاره الأولى قد أينعت في « رماد الأربعاء » وطابت أكلها في « الرباعيات الأربع » . وتعتبر هذه الرباعيات أكثر أشعار إليوت عمقاً وأقواها تعبيراً في الإفصاح عن القضايا الميتافيزيقية التي مهد لها في قصائده السالفة . ولهذا فإنها قطعت أشواطاً بعيدة المدى في تعقيد مضمونها وذلك لتنوع المشكلات الفلسفية التي تعرض لها إليوت في هذه القصيدة من الصراع بين الخير والشر ، وعالمي المادة والروح .. ومشكلة الزمن واللازمية ، والمكان واللانهائيّة ، والذاتية والموضوعية ، والحقائق الكلية الخارجيه وانعكاساتها على النفس الوعية ، ثم الوجود الحقيقي للإنسان .

إن تزاحم هذه الأفكار والقضايا في قصيدة واحدة قد أدى إلى ثورة التقاد على إليوت ، فقد اتهمه بعضهم بأنه أراد أن يحمل الشعر بأكثر مما يطيق ، إذ أن الحسامية الشعرية في رأيهم تنوع بتحمل هذه الفلسفات العميقه التي ترثى بها هذه القصيدة . واتهمه البعض الآخر بسعة الميدان الذي تعرض له ، إذ من الصعب الإمام به لأول وهلة ، فهو يتغلب بنا من التصوف عندها المهدى إلى الفلسفة الإغريقية ، ومن معتقدات أوروبا المسيحية في عصورها الوسيطة إلى الفلسفة الأوربية الحديثة . إلا أن مثل هذه الاتهامات قد باعثت بالفشل ذلك أن الشعر بإمكاناته في مقدوره أن يعبر تعبيراً دقيقاً عن الكثير من قضايا الفكر والنفس والروح في أسلوب شعرى جميل . فلقد أنت تغيرات إليوت في هذه « الرباعيات الأربع » على وجه التخصيص وهي محملة بآيات الروعة

وابحثمال . ولم يصل إليوت إلى هذا التناقض الرائع بين الشعر والفلسفة إلا بعد محاولات عديدة مضنية قد عبر عنها في تواضع جم . يقوله :

« هأنذا في وسط الطريق قد أمضيت عشرين عاماً —

عشرين عاماً قضيتها ، وهي سنوات ما بين الحربين —

أحاول أن أتعلم كيف أستعمل الألفاظ ، وكل محاولة بمحاكاة البداية الجديدة تماماً ، أو نوع آخر من الفشل إذ أن المرء قد تعلم الاستعمال الجيد للألفاظ عن الأشياء التي هجرها ، أو الطريقة التي لم تعد صالحة لذلك . وهكذا فكل محاولة تعد بداية جديدة ، فهي الهجوم الذي شنه على كل ما هو غامض »^(١) .

وبالإضافة إلى هذه المحاولات البخادرة هناك محاولة أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهي نسج الخيوط الشعرية على منوال موسيقى . فالرباعيات بمحاكاة الحركات الموسيقية الأربع في سيمفونية هذه القصيدة الرايحةة التي تدور قصباياها حول أسرار الكون بأسره . وهي تنبض في كل بيت من أبياتها بجمال النبرة ، وحسن الإيقاع ، ودقة الاختيار ، وهذه كلها قد امتزجت بخلال الفكرة ، وعمق المضمون ، وسعة المرى . هذا إلى أن كل واحدة من هذه الرباعيات مقسمة إلى خمس حركات : الأولى خاصة بعرض الفكرة ، والثانية عن موسيقى الشعر ، والحركة الثالثة فلسفية ، والرابعة غنائية ، والخامسة تلخيصية .

'So here I am, in the middle way, having had twenty years
 Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres
 Trying to learn to use words, and every attempt
 Is a wholly new start, and a different kind of failure
 Because one has only learnt to get the better of words
 For the thing one no longer has to say, or the way in which
 One is no longer disposed to say it. And so each venture
 Is a beginning, a raid on the inarticulate.'"

(١)

T.S. Eliot, "East Coker", *Four Quartets*. London, 1952, pp. 21-22.

كما أن هذه الرباعيات ترمز إلى العناصر المادية الأولية للكون من هواء وتراب وماء ونار. وهذه بدورها تشير إشارات رمزية إلى الطبيعة البشرية بمكوناتها وعناصرها : فالماء يرمز إلى قدرة الإنسان على الإتيان بالتفكير المجرد ، والتراب رمز الجسد ، والماء رمز الدماء التي تجري في عروقه ، والنار هي بمثابة الروح الوضاءة . والمضمون الرمزي في « الرباعيات الأربع » لم ينته إلى هذا الحد ، ذلك أنه يعني أيضاً الفصول السنوية من ربيع وصيف وخريف إلى شتاء . كما أنه يشمل بالإضافة إلى كل ما تقدم على مراحل النمو والفناء عند الإنسان من الطفولة إلى الرجولة ثم الشيخوخة والموت .

ولقد اختار إليوت أسماء هذه الرباعيات من وحي ذكرياته القريبة والبعيدة ، « فنورتون المحترقة »^(١) هي اسم المنزل الريفي في مقاطعة جلوستر^(٢) حيث قضى فيه إليوت بضعة أيام في صيف عام ١٩٤٣ ، و « كوكر الشرقية »^(٣) هي اسم قرية تقع في الجنوب الشرقي لمقاطعة سيرست^(٤) ، وهذه البلدة هي التي هاجرت منها عائلة إليوت إلى أمريكا في القرن السابع عشر ، و « سالفيجز الجافة »^(٥) هي اسم بضعة صخور في سواحل ماساشوستس بأمريكا ، و « جيدينج الصغيرة »^(٦) هي بلدة في مقاطعة هنتنجلدون^(٧) بإإنجلترا وهي معروفة بالنواة الروحية الطيبة التي غرسها نيكولا فيرار^(٨) سنة ١٦٢٥ ، وقد زارها إليوت في ربيع عام ١٩٣٦ لشهرتها الدينية .

“Burnt Norton”	(١)
Gloucestershire	(٢)
“East Coker”	(٣)
Somersetshire	(٤)
“The Dry Salvages”	(٥)
“Little Gidding”	(٦)
Huntingdonshire	(٧)
Nicholas Ferrar	(٨)

نورتون المحرقة :

يتعرض إليوت في افتتاحية هذه الحركة الأولى للمشكلة الزمنية ، فيقول :

«الزمن الحاضر والزمن الماضي
كلامها موجود في الزمان المستقبل
كما أن المستقبل يتضمنه الزمان الماضي »^(١).

إن الزمن في نظر إليوت هو تتابع الأحداث وهو سلسلة من الأسباب والنتائج ومن المقدمات والفرض والاستدلالات ، ولهذا فإننا كثيراً ما نقطف ثمار الماضي في الوقت الحاضر ، ونتائج المشاكل والقضايا الحاضرة لا تظهر إلا في المستقبل . وبجوار هذا التتابع الزمني عن الحقائق المادية الملمسة هناك تتابع زمني مقصور على عالم الوحي والإلهام والتأمل ، لكنه غير خاضع لخاصيص الزمن الأول ، إذ به وحده يلتجم الزمان باللازمية والمكان باللانهائي وذلك حينما نسمو بعقولنا خارج الواقعية المحسوسة بنتائجها الحتمية . إن الزمنية التأملية تخرج عن مفهوم هذه الحتمية لتدخل في نطاق الاحتمالات الفكرية ، كما تخرج عن محيط الواقعية لتدرج تحت لواء المثالية . وهذه النظرة الأخيرة هي التي تقودنا إلى عالم الخلود الذي يرمز إليه إليوت بجنة عدن . إنه يعبر عن هذه الناحية بقوله :

«إن وقع الأقدام يتردد في مخيلتي
وقد اتجهنا إلى ذلك المرى الذى لم نعهد له من قبل
نحو الباب الذى لم يسبق لنا أن طرقنا
إلى جنة الخلود . هكذا يتردد صدى كلماتي
في عقلك وفكرك »^(٢).

(١) "Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past."
T.S. Eliot, "Burnt Norton," *Four Quartets*, ibid., p. 7.

(٢) "Footfalls echo in the memory

هذه هي الخبرة التي لم نعهدنا من قبل ، وهذا هو الباب الذي لم يسبق لنا أن دخلنا منه ، إذ أنه يؤدي إلى الحنة التي استمتع بها الإنسان الأول قبل طرده منها . إن في تردد صدئ هذه الكلمات في عقل القارئ كتابة عن أن هذه الخبرة غير مقصورة على نفر معين ، فقد يكون لها ارتباطات خاصة في ذهن القارئ . وبديهي أن هذا العالم الأول كان موضع تأمل أهل التصوف على مر الزمن ، بل إن بعضهم قد عرف الشيء الكثير عنه ، وسما بنفسه إلى مدارج الكمال . وهذا هو إلیوت أيضاً في مرحلة التصوف الحالصة يصف لنا هذا العالم بقوله :

« وجئنا إلى الممر الحالى ولإلى الدائرة الخشبية

لنطل على المستنقع الفارغ .

فوجئنا المستنقع جافاً ، وبناءه جافاً ، وحافته لونها بني
لكنه كان مليئاً بوهج الشمس

وبرزت في وسطه رويداً رويداً زهرة اللotos

وقد تلألأَت صفحاته الرجراجة بنورانية باهرة »^(١)

لقد كان المستنقع خاويأً بعد أن نفض الإنسان عوائق الزمن الأرضي ،
وخلص من عرقلة الحس ، فخطت الروح إلى عالمها الفسيح دون أن يقف
في سبيلها حائل ، فالطريق خاو والممر خال من الأدران الحسدية التي تعوق

Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose - garden. My words echo
Thus in your mind”.

Ibid.,

“So we moved,

Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light.”

Ibid. ,P.8

(١)

تقدّم الروح . إن الوجه الذي ملأ المستنقع هو القسم الروحانية التي يصبو إليها المتصوف ، وهي النورانية المشعة التي تتألّأ على النفس فتكتسبها قدسيّة وطهراً . أما زهرة المؤس ف فهي الحد الفاصل بين العالم المكاني وعالم الخلوّد وهي رمز اللامهائية في الفلسفة التصوفية عند الهنود .

وبعد هذه اللمحّة القصيرة من الجذب والاختطاف ومن الروحانية الباهرة التي أضاءت الروح ، نعود ثانية إلى عالم الواقع . إن المحو الروحي ما هو إلا لمحّة عابرة يقتضيها أهل التصوف ، وإذا ما رجعوا إلى حاضرهم قلما تذكروا عنها شيئاً ، فيقول إليوت :

« يمكنني أن أقول إننا كنا هناك ، لكنني لا أعرف المكان .
ولا أعرف أيضاً مدتها فإننا بذلك نخضعها لعامل الزمن .

إن هي إلا الحرية الداخلية البعيدة عن الرغبة العملية
والخلص من الحركة والألم
ومن الإلزام الداخلي والخارجي ، لكنها محاطة
برقة المشاعر . بالنورانية البيضاء التي تتارجح بين السكون والحركة
بالنشوة الداخلية من العنفوان ، وبالتركيز
الداخلي من الاستبعاد ، فهي توضح العالمين
الجديدين والقديم » (١)

“I can only say, there we have been : but I cannot say where. (١)
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
Without elimination, both a new world
And the old made explicit.”
Ibid., p. 9.

إن هذه النسخة التصوفية العابرة خارجة عن محيط الزمن ، ومع ذلك يتعدى علينا إدراكها إلا داخل إطاره حينما تحاط بسياج من الحس المرهف الرقيق . لكنها تعبّر تعبيراً صريحاً عن التخلص من الأنما وملذاتها ، والصراع الشعوري واللاشعوري ، ومستلزمات الجسد من راحة ورضي وألم وصراع . إن هي إلا الحرية المتكاملة التي تستجيب فيها النفس تلقائياً لإشعاعات الروح ، فيها يتحد العالم الصوفي الجديد بعالم الحس القديم داخل إطار هذه السيمفونية الكونية التي تضم الماضي والحاضر والمستقبل ، والتي تتبع حركاتها بين واقع الحس وخلود الروح . وبعد هذه النسخة التصوفية بحريتها وتلقائيتها واستجاباتها لشفافية النفسية ثم ترددها على اللحن التحالل النابع من أعماق هذه السيمفونية الرايحة التي تضم الكون بأسره ، وبعد هذا التكامل العجيب غير المنقوص عن الحرية الإرادية والرسوخ بها إلى أعلى درجات الكمال ، ترتعى أمام المتتصوف حقيقة الحياة والموت ، كما يتمثل أمامه تتبع الليل والنهر :

فقلقد توارى النهر أمام الزمن وصلصلة الناقوس

وحملت الغمامـة القاتمة الشمس معها .

ترى هل سيدير عباد الشمس وجهه لنا ، هل ستتحمـينا
الأـزاهـير .

وتشـى ساقـها أـمامـنا ؟ بعد أن تـشـابـكت فـروعـها
وعلـقت بـها قـطـرات المـاء (١) .

لقد مضى النهر ، وماـلتـ الشـمـسـ إـلـىـ مـخدـعـها ، ودقـ النـاقـوسـ مـعلـناـ بـقدـومـ
الـغـمـامـةـ السـوـدـاءـ كـنـاتـيـةـ عنـ دـخـولـ الجـسـدـ إـلـىـ مـقـرـهـ الـأـخـيـرـ دـاخـلـ القـبـرـ الـأـسـوـدـ .
أـمـاـ شـمـسـ الـأـمـلـ فـقلـدـ غـابـتـ عـنـهـ ،ـ وـلـكـنـ الـرـوـحـ تـأـمـلـ فـيـ لـقـاءـ إـلـاـشـعـاعـاتـ

"Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendril and spray
Clutch and cling ?"
Ibid., p. 11.

الروحانية الصافية بعد فناء الجسد . وهنا يتتساعل الشاعر في لفقة ملحقة : « ترى هل سيديرك عباد الشمس وجهه لنا ؟ » إنه رمز الميلاد الثاني بعد تحمل العناصر المادية التي تكون جسم الإنسان . كما أن قطرات الماء العالقة بأغصان الزهور تشير إلى هذا البعث الجديد الذي تتألق فيه الروح دون حاجة إلى مكونات هذا الجسم ، فتناجي الأرواح بعضها بعضاً كمجموعة من الورود اليانعة التي بللتها مياه السماء .

* * *

كوكر الشرقية :

بعد هذه الشطحات الفكرية التي لمسناها في الأبيات السالفة يعود إلى بيته إلى عالم الواقع . إن « كوكر الشرقية » تعبير عن عنصر التراب أو الأرض بمحلوقاتها وتماسك مادتها وتحللها ، ونمو مزروعاتها ، وجن حاصلاتها . إن بني البشر منذ الخلية

« قد حافظوا على الزمن

وحافظوا على الإيقاع في رقصاتهم

وفي حياتهم على مدار الفصول السنوية

إنه زمن الفصول والأبراج السموية

وزمن حلب اللبن وجنى المحاصيل

وارتباط الرجل بالمرأة

وتزاوج الحيوانات . ها هي الأقدام تعلو وتهبط .

والمحلوقات تأكل وتشرب . هو الروع ثم الموت »^(١) .

“Keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts - Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and deer”
Ibid., “East Coker,” p. 16.-

(١)

إن هي إلامكبات الحياة البدائية الأولى حينما كان يعيش الإنسان على الفطرة يتغابب مع أنقام الطبيعة في حركاته ورقصاته وسكناته. إنها لعجلة الزمن الدائبة الدوران تتكرر يوماً بعد يوم وفصلاً بعد آخر. تبدأ بفراحة الميلاد وتنتهي برقصة الموت والفتاء، ثم تعاود الكرة مرة تعقبها مرات في غير نهاية. وهكذا تعلو الأجسام ثم تهبط، وتعاقق ثم تفني، وتتوارى بين طيات الرى.

«ونحن جميعاً راحلون معها إلى الخنازة الصامتة»^(١).

إن في صمتها لرهبة تفوق العويل والبكاء. ترى هل يدرك الإنسان بعد كل هذه الجولات معنى الصبر وطول الآنة؟ يقول إليوت:

قلت لنفسي عليك أن تتحلى بالصبر، وتنظرى بدون أمل
فقد يكون أملاً في غير موضعه؛ وتنظرى بدون حب
فقد يكون حبك خاطئاً؛ بقى هنالك الإيمان
إلا أن الإيمان والحبة والأمل في الانتظار.

وعليك أن تنتظري بدون فكر. فأنت لم تستعد بعد للتفكير
إلى أن تتحول الظلمة إلى نور. والسكنون إلى حركة راقصة»^(٢)

إن هذه الآنة في نظر إليوت عديمة البحدوى ما لم تكن مصحوبة بالرضوخ أو الإذعان لأحكام القدر، وهي لازمة في مراحل التصوف إذ بدونها يقف المرء مكتوف اليدين. إن الحب العذري الشامل حينما يلتزج بالأمل في المستقبل

“(١) “And we all go with them, into the silent funeral”
Ibid., p. 19.

“(٢) “I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
Wait without thought, for you are not ready for thought :
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.”
Ibid.

الباسم بعد أن تحلى الإنسان بالصبر وعرف الآلام والأوجاع . لا بد وأن ينتهي إلى الإشراق حيث تتبدد الظلمة ويتحول السكون إلى الحركة الراقصة .

إن هذه القوى الكامنة إنما تعمل جمِيعاً على يقظة النفس من سباتها العميق بعد أن عانت الكثير من الأذى الواقعية ، وتحملت البلاء المادية في غير تعلم . وهي في انتظارها إنما تعد العدة لوثبة جريئة ، فما الموت في نظر المتصوفة إلا بداية الطريق الصحيح إذ يعقبه الحياة الروحية الفاضلة . وهذه المعرفة تكتسب على مر السنين وكر الأيام ،

« وكلما تقدمت بنا السنوات

أصبح العالم أكثر غرابة ، وتعقدت نعاذج
الموت والحياة . إن لحظة الصراع لم تنته
بعزفها ، وقد لا يكون لها سابقة وقد لا تقع مستقبلا
لأنها الاحتراق في كل لحظة طوال حياتنا
وهي ليست لحظات الحياة لفرد واحد .

بل تمتد إلى الأحجار القدية التي لم تفك طلاسمها »^(١)

إن الحياة الغنية بدلولاتها هي التي تنطوي على سلسلة متصلة من الصراع . وهذا الصراع غير مقصور على فرد معين بل إنه ينصب على البشرية برمتها منذ ظهور الطلاسم المنقوشة على الأحجار المختلفة . وهو ينم عن احتراق داخلي في كل لحظة من لحظات الحياة حينما تستيقظ الضمائر ، وتتعارض الميول والاتجاهات ، وتتصارع الروحانية مع المادية في تناحر ورغبة في البقاء . كما أنه في وسط هذا

“As we grow older
The world becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living. Not the intense moment
Isolated, with no before and after,
But a lifetime burning in every moment
And not the lifetime of one man only
But of old stones that cannot be deciphered.”
Ibid., p. 22.

(١)

المترن الدائم لا يعنينا الزمان أو المكان في قليل أو كثير طالما أننا نكرس كل
جهوداتنا نحو خدمة الغاية الأساسية وهي تحقيق الوحدة الصوفية الكبرى التي
تضم البشرية جموعاً :
« فالمحبة قلما تتغير »

طالما أنه لا يعنينا الآن هذا المكان وحاضره .

وعلى المسنين أن يواصلوا كشفهم
فهنا وهناك أصبحت أمور عديمة البحوى
وعليينا أن نواصل جهادنا
نحو صراع آخر
من أجل وحدة أخرى . وصلة أكثر عمقاً
من خلال الزمهرير القائم والدمار الفارغ ،
ها هي الموجة تندى ، والرياح تصيح ، والمياه الشاسعة
بها طيور البحر والحيوانات الثديية
إن بدايتها في منتهاي » (١) .

وبهذا انحسرت كل من المكانية والزمنية وعادت القهقري إذ لا يعنينا أن
يكون المكان هنا أو في البقاع الأخرى من المسكونة ، كما أن الماضي والحاضر
والمستقبل كلها تكون وحدة واحدة ، وكل نقطة في هذا الحجرى الزمني تمثل نهاية
شوط من الصراع وبداية شوط جديد ، وهذا يفسر لنا قول الشاعر « إن بدايتها »

“Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.
Old men ought to be explorers
Here and there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.”
Ibid., pp. 22-23-

في منتهى» . فالنهاية تحمل بين ثنياتها عناصر البداية كما ذهب الفيلسوف الفرنسي برجسون في تعريفه للفكرة الديجومية^(١) . وهذا الانسياب قد تحدث عنه هيراقلطيوس من قبل كما ذهب أرسطو إلى القول بأن البداية تشير حتماً إلى النهاية .

إن في استطاعتنا أن ننفذ إلى «الحقيقة» من خلال هذا الانسياب بعد أن نجاهد في سبيل تحقيق الاتحاد الصوفي الأكبر . إننا ننفذ إليها «من خلال الزهرير القائم والدمار الفارغ» وغيرهما من العناصر الجوفاء التي تكون في مجموعها المادية العالمية . إنه الصراع القائم ضد عناصر الطبيعة من مياه ورياح وطيور وحيوانات وغيرها . وتلك هي رحلة الإنسان من مهداته إلى لحده ، سلسلة طويلة من البدائيات والنهايات ، من اليأس والأمل ، والفشل والنجاح .

* * *

سالفيجز الحافة :

إنها تعبّر من عنصر الماء ، وعن سيولة الدماء التي تجري في عروق الإنسان ، وعن مياه البحار والأنهار والمحيطات التي تغرق اليابسة . وهذه كلها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان ، إذ أن :

«النهر بداخلنا ، والبحر من حولنا ؛

والبحر أيضاً هو حافة اليابسة ، أي الصخور الحرفانية
التي ينتهي إليها ، والشواطئ التي يرمي عليها
لحاته عن الخلقة الأولى وغيرها»^(٢) .

Duration

(١)

والديجومية في نظر برجسون هي ما يحدث فعلاً حينما يتبلور الماضي في حاضرنا ويشير إلى مستقبلنا . إنه بداخلنا وليس خارجاً عنا . ويترتب على ذلك أنه ليس في الإمكان الفصل بين النهاية والبداية ، ومن ثم تكون عبارة إليوت «إن بدايتي في منتهاي» ترديد شعرى لفكرة برجسون عن -
الديجومية .

“The river is within us, the sea is all about us;
The sea is land’s edge also, the granite

(٢)

إن أنهار الدماء تجري في عروق الإنسان ، وبحار الآلام تحيطه من كل جانب . والشواطئ تزخر بالحفريات والآثار التي تركها القدماء والأجيال التي أعقبتهم . والأنهار بدورها تقيس عجلة الزمن العادى للإنسان إذ أنها محدودة في بدايتها ونهايتها ، أما البحار

« بنوaciتها التي تصلصل

فهي تقيس زمناً آخر ، حين تدقها الأرض المنتفخة في تباطؤ ، إنه أكثر قدماً من المقاييس الزمنية .

ومن الزمن الذى تحسبه النسوة وقد افتابهن الحيرة والقلق بعد أن آتين إلى مضيأجهن في يقظة تامة ، يحسين المستقبل ، ويحاولن إيجاد الخل والتفسير وربط الماضي بالمستقبل »^(١) .

إن في ارتفاع أمواج البحار والمحيطات ثم انخفاضها كنایة صريحة عن ذبذبات الحياة التي تردد في بواطن المخلوقات التي تعيش داخل المياه وخارجها . وفي سعة هذه المياه وترامي أطراف تلك المحيطات كنایة عن اللامائية أو الأبدية التي لا تقاس بعمر الزمن الإنساني الذي نعرفه حيث نجد النساء قد حسبن بواسطته الزمن العادى وربطن الماضي بالحاضر والمستقبل في فرات تأملاتهم .

Into which it reaches, the beaches where it tosses
Its hints of earlier and other creation.”

Ibid., “The Dry salvages,” p. 25.

“The rolling bell

(١)

Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,
Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future.”

Ibid., p. 26.

إنه الزمن الأبدى الذى لا يخضع لمقاييسنا البشرية . فالزمن الذى نعرفه فى كوكبنا الأرضى يتضاعل أمام الآزلة التى تقاس بها تحركات الأجرام السموية فى مداراتها العديدة والتي سبقت وجود كوكبنا بعشرات السنين ، وهذه بدورها لا تقاس بالنسبة للوجود الأزلى .

إن الفكرة السائدة في حقول الناس هي قياس حياتهم بواسطة الزمن الآلى ، فيه تقاس الأعمار والأجيال والعصور المتلاحقة . ونحن نقيس هذا الزمن بغيرات الطبيعة ، وبمشاهداتنا عن المؤييات المختلفة ، وبالآلام والمحن وغيرها . وهذه كلها

« لا نهاية لها ، كالتحبيب الصامت ،
والورود الدابلة لا نهاية لها أيضاً ،
وتحرك الألم في غير حركة ولا ألم ،
وجريان تيار البحر الذى يحمل معه الحطام ،
ها هي قطعة العظام تصلى إلى الموت إلهها »^(١)

إن عجلة القياس في هذا الزمن تمر على العوائل الصامت ، والآلام المبرح الذى يفتقن نياط القلب ، والوردة الدابلة التى تهوى إلى الثرى . وهى في دورانها شبيهة بجريان التيار المائي الذى يحمل معه حطام هذه المدنية المتداعية . إننا نعيش في عالم زائف فيه تختلط الحقيقة بالخيال ، نتوهم أن الأمراض والآلام محدقة بنا في كل لحظة من لحظات حياتنا . كما أن فرائصنا ترتعد أمام أخطبوط الموت الذى أصبح في مصاف الآلة بالنسبة للكثيرين من بني البشر . إن سلطان الموت أو جبروته قد ارتفع إلى مستوى التقديس في أعين هؤلاء الناس .

“There is no end of it, the voiceless wailing,
No end to the withering of withered flowers,
To the movement of pain that is painless and motionless,
To the drift of the sea and the drifting wreckage,
The bone’s prayer to Death its God.”
Ibid., p. 28.

(١)

وهكذا ضاعت المعانى السامية لحقيقة الحياة والموت وسط زحمة الآلام والانفعالات المصاحبة لها . كما أن النواصب والبلايا التى تحل بالبشر قد أنسنهم التفكير فيها وراء الموت . هذا وقد لعبت الآلية الميكانيكية دوراً كبيراً في عصرنا الحاضر في تحويل دفة الانتباه إلى المنافع المادية العاجلة ، وضررت القيم الخالدة عرض الحائط :

« فتحن قد خضنا معترك الخبرة ولكن فاتنا المعنى ،
إن اقتربنا من المعنى سيرد إلينا الخبرة
في شكل مختلف ، يفوق أي معنى
قد نطلقه على السعادة » (١) .

إننا نؤمن بالخبرة لكننا كثيراً ما نضل المعنى ، وهذا الضلال مرده إلى المقاييس التي نرجع إليها في كل صغيرة وكبيرة من حياتنا . إن اقتربنا من أغوار المعانى الدفينـة على وجه صحيح متكامل سيعيد إلينا الخبرـات الماضـية ولكن في ثوب جديـد يختلف اختـلافاً جذرـياً عن مفهـومـنا لهذه الخبرـات . وهو يفوق بطبيـعة الحال كل أفـكارـاً ومتـلـناـ التي ارـتـسـمنـاـهاـ من قـبـلـ عن منـطـقـ السـعادـةـ وـمـقـوـماـهاـ وـالـسـبـيلـ التي تـؤـدـيـ إلىـ تـحـقـيقـهاـ . حينـثـنـ تـتـحـولـ المـجـهـودـاتـ التي كـثـيرـاًـ ما تـضـيـعـ سـدـىـ إلىـ أـعـمـالـ بـنـاءـ لهاـ قـيمـهاـ وـأـهـادـفـهاـ بـعـدـ أنـ اـكتـسـبـتـ المـفـهـومـ الـحـقـيقـيـ الصـحـيحـ .

هـذـاـ هوـ الأـمـلـ المـنشـودـ الذـىـ رـاـوـدـ إـلـيـوتـ فـرـةـ طـوـيـلـةـ ،ـ وـهـوـ مـتـضـمـنـ فـيـ الحـقـيقـةـ الـجـوـهـرـيـةـ الـتـىـ نـسـتـخـلـصـهـاـ مـنـ وـرـاءـ أـعـمـالـنـاـ الـخـلـاقـةـ وـمـنـ وـرـاءـ مـحـيـطـنـاـ الـيـوـمـيـ وـبـجـرـىـ حـيـاتـنـاـ الـعـادـيـةـ .ـ إـنـهـ يـؤـمـنـ أـنـ لـكـلـ شـىـءـ فـيـ الـوـجـودـ هـدـفـ يـرـمـىـ إـلـيـهـ وـغـاـيـةـ

(١)

“We had the experience but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.”
Ibid.

يسعى إليها . أما الانحرافات فهي دخيلة على الانسياق التلقائي النابع من أعماق النفس ، وهي ناتجة عن تعقيبات المدنية في مراحلها الأخيرة . ولهذا يعود بنا الشاعر إلى الفلسفة الهندية في عهودها الأولى فيقول

« إنني أعجب أحياناً ما إذا كان هذا هو ما يعنيه كريشنا —
بالإضافة إلى أشياء أخرى — أم أنه أسلوب واحد قد وضعه لنفسه : الشيء :

إن المستقبل ما هو إلا أغنية فاترة ،
ولأن الطريق إلى أعلى هو الطريق إلى أسفل ، والطريق إلى الأمام
هو نفس الطريق إلى الخلف .

إنك لا تقدر على مواجهة الحقيقة في حزم وثبات ، لكن هناك يقين
من أن الزمن لا يشفي : فالمريض لا وجود له هنا .
وحيثما يتحرك القطار ويستقر المسافرون في أماكنهم
ومعهم فاكهتهم وبجلائهم ورسائلهم

(وبعد أن ترك المودعون رصيف المحطة)

تنفرج أساريرهم ويشعرون بالراحة بعد الحزن ،
ويستجيبون لإيقاع المائة ساعة المجلبة للنعاس .
تطلعوا إلى الأمام أيها المسافرين ! » (١) .

وهكذا ينتقل بنا إليوت في لمحات سريعة من الفلسفة الهندوسية القديمة إلى المخترعات الحديثة في القرن العشرين متخلذًا مثاله في ذلك عن رحلة بالقطار .

'I sometimes wonder if that is what Krishna meant

(١)

Among other things — or one way of putting the same thing :

That the future is a faded song,

And the way up is the way down, the way forward is the way back.

You cannot face it steadily, but this thing is sure,

That time is no healer : the patient is no longer here.

When the train starts, and the passengers are settled

فلقد ورد في مخطوطات الباجادافاد جيتا^(١) (أي أغنية السعادة) أن كريشنا وهو أحد الآلهة الهندوسية الذي تجسد عن فيشنو^(٢) وهو الإله الأعظم الذي يحافظ على العالم ، قد أسرى نصحاً إلى الأمير أرجونا^(٣) قبل قدمه إلى ساحة القتال بقليل ، فقال له : « تطلع إلى الأمام في غير مبالاة ، دون أن تفك في جنى ثمار أعمالك ». فلقد ظهر بين صفوف الأعداء بعض أصحاب قاء للأمير مما أدى إلى تراجعه قليلاً ، وهذا نصيحة الإله كريشنا بالإقدام دون أن يتخد عمله هذا صفة شخصية . وقد ورد ذكر هذه الأعمال التي يقدم عليها الإنسان في غير مبالاة^(٤) في البوذية أيضاً ، فهي التي تؤدي غالباً إلى صفاء النفس ونقاها ، وبتتبع مدارجها نصل إلى حالة الشفافية المؤدية إلى الترقان^(٥) .

إن التعلق بأهداب المستقبل أو التفكير العميق في جنى ثمار أعمالنا هو الذي يولد في نفوسنا الأنانية وحب الذات . وهذا أصبح المستقبل بالنسبة لنا « أغنية فاترة » لا تحمل سمات الموضوعية . إننا نجهد عقولنا أيضاً في البحث عن المكان المناسب مع أن الطريق إلى أعلى هو نفسه الطريق إلى أسفل ، فهو طريق واحد ، والارتفاع والانخفاض مسألة نسبية أي تتوقف على وجودنا في العالم . كما أن الطريق الزمني إلى الأمام المؤدي إلى المستقبل هو الطريق إلى الخلف المؤدي إلى الماضي ، إذ تربطهما وحدة زمنية واحدة^(٦) .

To fruit, periodicals and business letters

(And those who saw them off have left the platform)

Their faces relax - from grief into relief,

To the sleepy rhythm of a hundred hours.

Fare forward, travellers !”

Ibid.

“Bhagavad - Gita”

Vishnu

Prince Arjuna

Disinterested actions

Nirvana

(١)
(٢)
(٣)
(٤)
(٥)

(٦) وهذا يتفق أيضاً مع ما ورد في الأوبانيشاد من أن
« البعيد والمنفي هو إلى قريب
والظل والضوء عندي سواء » .

إن الزمن قد يشغى الجراح البدنية لكنه غير قادر على تضميد الانحلالات الخلقية والنكبات النفسية . إنه التعلق الشديد بالذاتية والعبودية لامة الوقتية العارمة . ونحن نتوخى الهروب من حاضرنا ونظن أننا نستطيع أن نتخلص منه بمرحلة تقوم بها إلى مكان آخر . هذا هو السراب الذي يخدعنا إذ أننا نتوهم أن في استطاعتنا أن نغير الحقائق عن طريق التنقل والترحال . إن ما يعنينا هنا هو الحاضر يواقبته فهو الذي تركز فيه كل جهودنا ، لكن

«حب الناس للاستطلاع ينطوى على البحث عن الماضي والمستقبل والتعلق بأبعادهما . أما إدراك

النقطة الفاصلة بين اللازمية والزمنية
فهي من اهتمام النساك دون غيره .

وهي لا تشغله إلا بقدر ما يناله من عطاء وأخذ
وفناء في الحب العذري طوال حياته ،

وفي الحمية والغيرية والرضي النفسي »^(١)

نريد أن نتخلص من عائق هذا الزمن كما فعل النساك والمتعبدون على مر الأيام والعصور فندرك معهم نقطة التحول بين الزمان والخلود . ونريد أيضاً أن نقتدي بالمتصوفة الذين ارتفعوا بمشاعرهم وسموا بقلوبهم إلى الحب العذري المخلص الذي لا تشويه شائبة مادية أو جسدية . إنه حصيلة التدريبات الطويلة التي قد تستغرق عمرًا بأكمله بل أعماراً متتالية فيها تفني الذات الإنسانية بعد إذلامها وإذاعتها لما هو سموى . وفي هذا الححو الذي يعقبه اختطافاً إلى

"Men's curiosity searches past and future.
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender."
Ibid., p. 32.

الألوهيات تسجّب الروح لحالتها ، وتتضح لنا معانى الأند والعطاء ثم السماحة التي هي عاد هذا الحب .

تلك هي حالة المتصوفة الذين يسمون في حميمهم إلى أعلى مراتب الكمال فتكتشف أمامهم أسرار هذا الكون العجيب . أما بالنسبة لغالبيتنا فلنا « نوبة الذهول التي تفقدنا في ومضة من ضوء الشمس ، ونبات الص嗣 البرى الذى توارى ، أو برق الشتاء أو الشلال ، أو الموسيقى الذى تستمع إليها في عمق والتي لم نسمعها قط ، فأنت تمثل الموسيقى حينما تواصل نعماتها . هذه لمحات وأحداث ، لمحات أعقبتها أحداد ، أما البقية . فهي صلاة وملائحة وتدريب وفکر وعمل »^(١) .

إن نوبة الذهول التي قد تؤدي إلى شيء من الانتعاش الروحي غالباً ما تفقدنا في أقل من لمح البصر . وقد تستجيب أنفسنا أحياناً إلى جمال الطبيعة أو خريز المياه المتدفعه من أعلى الشلالات أو إلى تردید لحن الطبيعة ، لكن هذه كلها ومضات عابرة كبرق الشتاء الذي يظهر فجأة ثم يختفي . هذا إلى أنها مؤثرات حسية عن المرئيات الخارجية ، فسرعان ما تزول الاستجابة بزوال الدافع لها .

وهذه هي اللمحات والمقطفات التي أوردها الشاعر عن الطبيعة والفن والتصوف ، وبعده في الميدان الأخير الفكر والتأمل وما يعقبهما من عمل وإنتاج .

"The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action."
Ibid., p. 33.

(١)

جيدينج الصغيرة :

إن العنصر الذي تعبّر عنه هذه الحركة هو عنصر النار. وهنا يشير إليّوت إلى النار أيضاً إشارات رمزية متضمنة في ثلاث حالات ناتجة عن تفاعل النار مع غيرها من العناصر الكونية ، فهي تؤدي إلى الهلاك كما تعمل على التطهير النفسي والصفاء الروحي وهي أيضاً رمز المحبة العذرية الإلهية .

إن الرحلة إلى هذا المكان المقدس أي جيدينج الصغيرة يجب أن تكون مصحوبة بالقلب المنكسر المتواضع . ولا يعنينا في ذلك وقت الرحلة أو الطريق الذي نسلكه لنصل إلى جهتنا المقصودة :

« إن سلكت هذا الاتجاه

وأتيحت أي طريق ما ، وكانت بدايتك من أي مكان ،
وفي أي زمان أو أي فصل من فصول السنة ،
فالأمر الذي يعنينا واحد : عليك أن تخلع ثياب
الحس والفكير . فأنت لم تأت إلى هنا لتحقيق نصاً ،
أو تتفق نفسك ، أو تشبع رغبتك في الاستطلاع
أو تحمل تقريراً . هنا عليك أن تسجد

حيث كابن للصلوة قيمة . والصلة ليست مجرد
ترديد الفاظ في انتظام ، أو الانشغال الشعوري
لعقلية المصلى ، أو الصوت المنبعث وقت الصلاة .

إن ما عجز الموتى في الإفصاح عنه حينما كانوا أحياء ،
هو ما أخبروك عنه وقد عاجلتهم الموتية : والاتصال بهم
متصور على الألسنة النارية التي تفوق لغة الأحياء »^(١) .

“If you come this way,
Taking any route, starting from anywhere,
At any time or at any season,
It would always be the same : you would have to put off

إن ما يعنينا في هذه الرحلة هو المدف أو الغاية من ورائها . ولا تكون الزيارة لثل هذه الأماكن المقدسة مجرد تردید بعض كلمات محفوظة . إن هدفنا الأول هو خلع ثياب المحسوسات وطرح سياج الفكر عن مشاكلنا اليومية خارجاً لتفرغ لإدراك المعانى الخفية من وراء هذه الخبرات الصوفية . ولا يكون ذلك عن طريق التفكير بل إن البصيرة النفاذه إلى أعماق الأمور لمعرفة كنهها وجوهرها هي التي ترشدنا في هذا المضمار . ولا يتأتى ذلك إلا حينما تنقض غمامه الجسد فتزول هذه الغمة التي تحيط بالروح من كل فج وصوب عميق لتبدو في صفاتها ونقائصها ، حينئذ تتضح لنا تلك الصلة التي تربطنا بالعلم الآخر والتي يتحدث عنها إلبيوت في أبياته الأخيرة . فالصلة بالغيبيات تقوم على الشفافية النفسية ، وهذه الشفافية قائمة بدورها على تبدد سحب المادة والخش ، فهذه السحب هي التي تحجب الغيبية عنا . وحينما تكتشف لنا هذه الصلة نجد أنها تنطوى على بلاهة عميقة تفوق لغة الأحياء بأكملها .

وهكذا أربى لنا إلبيوت معالم هذه الصلة ، لكنه أراد أن يزيدها إيضاحاً فأورد مثلاً عنها ، وتخيل روناً قد خرجت من المظهر وتلاقت معه عند مطلع الفجر في أحدى شوارع لندن أثناء الحرب بعد أن أعلنت صفاراة الإنذار زوال الخطير وبعد أن دكت طائرات الأعداء بعض الواقع وأشعلت النيران في أماكن متفرقة . وإلبيوت قد اشتراك بالفعل في الدفاع المعنى عن مدينة لندن أثناء الحرب العالمية الثانية فكان منوطاً بالإبلاغ عن الحرائق و مواقعها .

Sense and notion. You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead : the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.”
Ibid., “Little Gidding,” p. 36.

وبعد حوار بين الشاعر وهذه الروح ، وهو حوار شبيه إلى حد كبير حوار دانتي مع روح العديدة التي قابلها في المطهر كما ورد في « الكوميديا الإلهية » ، تسلى هذه الروح النصح لإليوت . وتذهب جميرة النقاد إلى القول بأن هذه الروح تشير إلى الفيلسوف الإيطالي برونيتو^(١) الذي يقول في إرشاداته للشاعر : « طالما أن دعوتنا كانت عن الكلام . والكلام قد دفعنا

إلى تطهير لهجة القبيلة

وتحت العقل على تدبر الأمور المستقبلة والماضية ،
دعني أفصح إذن عن الهبات التي أحتفظ بها للشيخوخة
لأتوج بها مجهداتك التي قمت بها طوال حياتك »^(٢) .

لقد تركزت دعوة الفيلسوف الإيطالي برونيتو في كيفية استعمال الألفاظ للدلالة على المستويات الفكرية ، أي بمعنى آخر في القدرة على صياغة نظرياته الفكرية وحكمته الفلسفية في قالب تعبيري . وإليوت أيضاً كشاعر لا يملك إلا الاستعمال الجيد للألفاظ . وهنا تبلور مهمته في هذا المضمار في الإفصاح عن الاتجاهات الصوفية في شعره لغيره من الناس ، أي التعبير الشعري الجميل عن مستويات الشفافية النفسية ومناطق ارتقاء الروح والسمو بها في مدارج الترق والأنسياق إلى أعلى الدرجات لترتشف من رحيم الحقائق الحالدة حينما تنفذ من خلال الحجب المادية لتصل إلى أسرار الكون وعجائبه . وهذا هو الهدف الأساسي الذي أراد إليوت تحقيقه في أشعاره الأخيرة . ولعلنا نلمس أنه قد وفق في هذه الناحية إلى أبعد حد . كما أنه قد ضرب قصب السبق في تعظيم الأسلوب الشعري من الشواهد التي علقت به في العهود الماضية شكلاً ومضموناً .

Brunetto

“(١)
“Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime’s effort.”
Ibid., p. 39.

{٢}

فبعد أن كان الشعر مقصوراً على بعض موضوعات معينة كالحب والهجاء والرثاء وغير ذلك من الموضوعات التي تكررت من عصر إلى عصر . نجد أن إليوت قد سما بالتعبير اللغطي ، فعبر عن السرائر النفسية . والمشاكل الكونية : والقضايا الفلسفية في عمق ورصانة . وهذا مما سدا برونيتو إلى توجيهه بتاج الفخار به هذه الجهدات المضنية في خدمة قضية الشعر والفلسفة التصوفية .

ولقد كرس إليوت حياته بأكملها في خدمة هذه القضية . وهو يعتقد اعتقاداً راسخاً أن هذه المحاولات لا نهاية لها ، وأن « ما نعتبره بداية هو الخاتمة في أغلب الأحيان والقدوم إلى النهاية هو نفسه نقطة البداية .

فالخاتمة هي حيث تبتدىء . فكل عبارة أو كل جملة صحيحة (حيث الكلمة في تألفها قد اتخدت مكانها لتساند غيرها . . . في نسق كل متاجنس) إن هي إلا نهاية وبداية

وكل قصيدة ما هي إلا عبارة محفورة على ضريح من الأضرحة » (١) . وبهذه الأبيات الشعرية التي نقشها إليوت على أضرحة الزمن يختتم « رباعياته الأربع » . وهو لا يعتبرها نهاية الشوط ونهاية المطاف ، بل هي بداية لعمل جدي آخر يقوم به شاعر يؤمن بالمتافيزيقاً الشعرية ، فسلسلة المحاولات متصلة الحلقات لا تعرف لها بداية ولا نهاية . فالبدايات والنهايات ما هي إلا كليات

“What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning,
The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.”
Ibid., pp. 42-43.

متداخلة في صلب المعنى والمضامين ، وهي وحدات متصلة في نسق الأشكال والتعابير اللغوية . وهذه كلها تحيى في تجانس تام في يد الشاعر الحاذق والكاتب الماهر .

وهكذا ربط إلبيوت في هذه « الرباعيات الأربع » بين الانسياب الزمني وسلسلة المحاولات اللغوية في التعبير الشعري الأصيل عن أسمى المعنى وأرفعها ، وأرق السرائر وأعمقها ، كما ارتبطت هذه أيضاً بتباطع مظاهر الحياة والموت وتواتي الفصول على مدار السنة واحتلاط العناصر الكونية وتحولها المستمر من الصلابة إلى السiolة والغازية في دورات متتابعة .

إن التعمق في دراسة هذه القضايا قد فتح أمام الشاعر آفاقاً متراوحة خاضعة للتغير المستمر ، كما بين له الصلات القوية التي تربط الطبيعة البشرية بالقدرة على التصوف ، وكيف أن كشف هذه المستويات خاضع أيضاً لحقيقة الاستمرار من حيث تلاحق البدايات والنهايات وتدخلها . وهذا يؤدي إلى إعادة فهم وتقييم الماضي بأسلوب جديد وبطريقة مبتكرة على ضوء ما وصلنا إليه من حقائق وما عرفناه من قضايا .

من هذا يتضح لنا أن الطبيعة الإنسانية تتصل بالمادة والحس كما تتصل بالنفس والروح ، وهي على صلة أيضاً بالقيم الاجتماعية إذ أنها تحيى في وسط المجتمع كما أنها تؤمن بالخلود . وهي تعيش على مجرى الزمن داخل مكان معين وإطار محدد ، وفي نفس الوقت ترتبط ارتباطاً روحيّاً وثيقاً بعالم الحقائق والمثل العليا . وهذه الأمور كلها تكون وحدة كلية خاضعة لنظام الكون ، يسير فيها الفن الشعري الذي أدخله إلبيوت في هذه الرباعيات الحالدة في فلكه ومداره ، يلتزم تارة بالحركات السيمفونية التي اتخذتها إلبيوت منوالاً له في هذه القصيدة ، ويعلو بالنفس والروح تارة أخرى ليصل بهذه العناصر مجتمعة إلى القمة التي لم يضاريها فيها أى شاعر آخر في عصرنا الحاضر .

ولعل هدف إلبيوت من وراء كتابة هذه الرباعيات الفلسفية هو إدخال

شيء من التنظيم على المدنية المتداعية في عصرنا الحاضر . فهذا الخلق الفنى المبدع بمثابة بزوج فجر جديـد ليـبدـ ظلمـةـ المـاضـىـ ، ويـجـذـبـ الـانتـباـهـ نحوـ ضـرـورـةـ العـلـمـ الـجـلـىـ المـتـواـصـلـ فىـ سـبـيلـ الكـشـفـ عنـ آـفـاقـ مـتـرامـيـةـ فىـ عـالـمـ «ـ الحـقـيقـةـ»ـ . ولاـ يـتـأـقـىـ ذـلـكـ فىـ نـظـرـهـ إـلاـ بـاتـسـاعـ الـخـبـرـةـ وـعـقـمـ الـعـرـفـةـ وـشـمـوـلـاـ لـلـقـضـيـاـ الـكـوـنـيـةـ الـتـىـ يـمـكـنـنـاـ أـنـ نـعـرـفـ مـدـاـهـاـ وـنـسـبـرـ أـغـوارـهاـ عـنـ طـرـيـقـ التـحـلـيـلـاتـ الـفـلـسـفـيـةـ حـيـنـاـ تـتـدـاخـلـ فـيـ نـسـقـ التـعـابـيرـ الشـعـرـيـةـ . فـلـقـدـ دـلـتـ التـجـربـةـ الـتـىـ قـامـ بـهـاـ إـلـيـوتـ فـيـ رـبـاعـيـاتـهـ عـلـىـ أـنـ الشـعـرـ قـادـرـ عـلـىـ التـعـبـيرـ عـنـ مـنـاطـقـ التـأـمـلـ وـمـذـاهـبـ الـفـكـرـ فـيـ عـمـقـ وـأـصـالـةـ .

* * *

بهـذاـ يـمـكـنـنـاـ أـنـ نـتـبـينـ مـنـ وـرـاءـ درـاسـةـ هـذـهـ القـصـنـائـدـ كـلـهـاـ مـحاـولـاتـ إـلـيـوتـ الـجـادـةـ فـيـ تـطـبـيقـ نـظـرـيـاتـهـ النـقـدـيـةـ عـلـىـ أـشـعـارـهـ الـمـخـلـفـةـ . وـيـتـضـعـ لـنـاـ ذـلـكـ عـلـىـ سـبـيلـ الـمـثالـ فـيـ قـصـيـدةـ «ـ الـأـرـضـ الـخـرابـ»ـ حـيـثـ تـتـجـلـيـ نـظـرـيـتـهـ عـنـ الـمـعـادـلـ الـمـوـضـوـعـيـ بـأـجـلـىـ مـعـانـيـهـ . إـذـ نـجـدـ أـنـ الشـاعـرـ لـاـ يـخـاطـبـ وـجـدانـ الـقـارـئـ مـبـاـشـرـةـ بـلـ يـتـخـذـ مـنـ شـخـصـيـةـ تـايـرـ بـزـيـاسـ أـسـاسـاـ لـلـتـعـلـيقـ عـلـىـ الـأـقـفـ الـدـرـامـيـةـ الـمـتـحـلـدـةـ الـتـىـ لـسـهـاـ وـعـرـفـهـاـ عـنـ قـرـبـ ، إـذـ يـقـولـ :

(وـأـنـاـ تـايـرـ بـزـيـاسـ بـلـدـورـيـ قدـ قـاسـيـتـ مـنـ كـلـ هـذـهـ الـأـمـورـ

ولـعـبـتـ أـدـوـرـأـ شـتـىـ عـلـىـ نـفـسـ الـأـرـيـكـةـ أـوـ السـرـيرـ) (١)

وـمـعـ أـنـ هـذـهـ الـمـوـاقـفـ مـتـنـاثـرـةـ بـلـ وـمـيـعـرـةـ فـيـ ثـنـايـاـ الـقـصـيـدةـ كـلـهـاـ فـتـبـدوـ لـنـاـ لـأـولـ وـهـلـةـ وـكـلـهـاـ خـطـوطـ غـيـرـ مـنـظـمـةـ إـذـ يـعـوـزـهـاـ التـدـرـجـ وـالـتـسـلـسلـ الـمـنـطـقـيـ ، إـلاـ أـنـنـاـ نـتـبـينـ فـيـ آـخـرـ الـأـمـرـ أـنـ هـذـهـ الـأـشـعـةـ الـفـصـوـيـةـ الـمـتـشـعـبـةـ قدـ تـجـمـعـتـ فـيـ بـؤـرةـ وـاحـدةـ ، إـذـ كـتـبـ إـلـيـوتـ فـيـ مـلـاحـظـاتـهـ عـنـ هـذـهـ الـقـصـدـةـ الـمـعـقـدـةـ يـقـولـ :

“(And I Tiresias have foreshuffered all;

(1)

Enacted on this same divan or bed.)”

Ibid., “The Fire-Sermon,” *The Waste Land*, p. 70.

« ومع أن تايريزياس متفرج فقط ولا يمثل شخصية من شخصيات القصيدة، إلا أنه أكثرها أهمية ، ذلك أنها لا تتحد إلا به . فالناجر صاحب العين الفريدة الذي يبيع العنب المحفف تتلاشى شخصيته في النون الفينيقي ، وهذا الأخير لاختلف شخصيته كثيراً عن فرديناند أمير نابولي ، وهكذا أيضاً بالنسبة للنساء فجميعهن يتبلورن في سيدة واحدة ، وتايريزياس هو الشخص الوحيد الذي يجمع ما بين البحترين (فهو ذكر وأنثى معاً) . والحقيقة أن مادة هذه القصيدة هي كل ما تصوره تايريزياس »^(١) .

ومع ما لهذا الاتجاه من صعاب إلا أنه قد حقق لنا تلك النظرة الموضوعية التي توخاها إليوت بعد أن عانى النقد الشيء الكثير من ميلانا الفردية وبخاصة إبان الحركة الرومانسية ، فانبثى إليوت لذود عن هذا الاتجاه الذي بدعونه يتعدّر علينا أن نلم بالأعمال الفنية والأدبية العظيمة إلماً شاملاً ، كما يصعب علينا أيضاً أن نتبين مواطن الحسن والضعف فيها على أوجهها الصحيحة . وقد ضرب لنا إليوت مثلاً حية رائعة في أشعاره الأخيرة التي حاول قدر طاقته أن يسمو بها إلى أعلى درجات الكمال . وبعد أن كان الشعر تعبيراً عن الانفعالات الذاتية كما هو الحال في القرن الماضي ، اتجه على يديه نحو الإفصاح عن المستويات العليا للرؤيا الميتافيزيقية والأفكار الفلسفية . وخطا في هذا المضمار خطوات وثابة واسعة ، إذ تمكن الشاعر من مزج الصورة الشعرية بالمنابع الحية المتداقة من أعماق النفس والفكر والروح ، وأعلن لنا إليوت في إصرار وتأكيد : « لا يخالني الشك في أن هناك صلة قوية (ولا يتحمّ أن تكون صلة فكرية

"Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet (١) the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem."

Ibid., "Notes on the Waste Land," p. 80.

بل قد تكون صلة سينكولوجية خالصة) بين التصوف وبعض ألوان من الشعر أو بعض حالات تميّزت عنها الشعر «^(١)».

فأشعاره التي أعقبت «الأرض الخراب» تبيّن لنا مدارج الانسياق والترق للروح الإنسانية التي نبذت العالم وتخلصت من أدران الحسد وكل ما من شأنه أن يعوق سموها ورقتها من أمور مادية وملذات حسية. ولهذا فإن النفس في قصيدة «رماد الأربعاء» ما زالت في مرحلة التطهير حتى إذا ما تخلصت من كل شائبة عالقة بها وجدنا لفتها الملحة في أن تخبطوا في «الرباعيات الأربع» إلى عالم الخلود الذي عبر عنه إليوت تعبيراً رائعاً في الصورة الشعرية لجنة الفردوس.

“(١) “That there is a relation (not necessarily noetic, perhaps merely psychological) between mysticism and some kinds of poetry, or some of the kinds of state in which poetry is produced, I make no doubt.” Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London, 1933 — Reprinted 1950, pp. 139-40.

الباب الثالث
إليوت الكاتب المسرحي

الفصل الخامس عشر

إليوت والمسرحية الشعرية التجريبية

« إن أبلغ وظيفة لفن هو ما يفرضه من صبغة تصنيفية على الحقيقة العادلة ، فيها نعرف اتساق الحقائق وصلتها بعضها ببعض ؛ وهذه المعرفة هي التي تولد فينا الشعور بالاتزان والصفاء . ووظيفة الشعر المسرحي في نظرى هو إفصاح المجال أمام هذه المعرفة لتصل إلى أعماق فنوسنا دون أن نفقد تلك الصلة التي تربطنا بمجرى حياتنا اليومية ». إليوت

إن إدخال الشعر على المسرح يعد خطوة جريئة بعد أن توارى عنه زمناً طويلاً . وقد تمركزت هذه الحركة التي تهدف إلى إحياء المسرحية الشعرية في باريس معقل الحركات الفكرية الكبرى وذلك في عشرينات هذا القرن بعد أن رسخت نظريات برجمون وماريتان الفلسفية . وظهرت لوحات بيكانسو الفنية ، وموسيقى سترافسكى الراقصة . ومع أن هذا البعث الشعري في المسرح قد ترکز أولاً في باريس إلا أن صداته قد تردد في إنجلترا وإسبانيا وأيرلندا وأمريكا على أيدي إليوت ولوركا وييمس ثورنتون وويلدر .

ولقد ساعدت هذه النهضة الشعرية في المسرح على رحابة المضمون الدرامي في المسرحيات التي كتبت شعراً مما أدى إلى تخطي الحواجز التقليدية التي قام عليها المسرح سينين طويلة ، فغداة الصورة الشعرية الخلابة ، والأسطورة الإغريقية الجميلة ، مما أدى حتى إلى اتساع الميدان بعد أن امتنجت هذه المنابع بالقضايا الفكرية الحديثة . فلم تعد المسرحية مقصورة على بعض المشكلات الاجتماعية المحددة التي هي وليدة التقديم الصناعي على مدى أطواره المختلفة ؛ كما نتبين ذلك في المسرحيات الواقعية لابسن وبرنارد شو وتشيكوف ، بل اتسع هذا المضمون وازدادت أغواره عمقاً لشموله على أهداف متراصة تتصل بعالم النفس والمثل العليا

الى اختصت بكيان الإنسان الروحي . وقد وضع بنور هذا المضمون راسين في فرنسا وقاجز في ألمانيا . لكن ذلك لن ينسينا ما أحرزه تشيخوف خاصة من تقدم ، إذ أنه قد ضرب قصب السبق في التعبير الصادق عن الكثير من مشكلاتنا الاجتماعية والخلقية بفضل بصيرته الفاذة إلى أعماق الطبيعة البشرية داخل إطار الواقعية . ولعل هذا ورده إلى النظرة الفاحصة المتكاملة التي اختارها تشيخوف في هذا القطاع من الواقعية ليمثل شطراً هاماً من حياتنا الإنسانية . والسر في هذا التكامل هو تخلص تشيخوف من العبودية الآلية أو من التقليدية الميكانيكية حيث الأحداث المسرحية تأخذ بعضها برقب بعض لتصل بنا في نهاية الشوط إلى خاتمة مختومة .

ولذا كان تشيخوف قد تمكن أحياناً من تخطي حواجز الواقعية كما في مسرحية « بستان الكرز »^(١) بتركيزه على بعض لحظات حاسمة في حياة شخصه وهم يتطلعون فيها إلى ما وراء واقع الحياة بضميجها وضجيجها ، فإن بيراندلو الكاتب المسرحي الإيطالي قد خطأ خطوات واسعة في هذا المضمار ، فحاول مزج الفكرة بالحقيقة أو الفن بالحياة كما في مسرحية « ستة أشخاص تبحث عن مؤلف »^(٢) وذلك باعتماده كلياً على الحبكة المسرحية .

ولعل هذا الاتجاه الذي ينم عن ثورة على واقعية الحدث والحركة هو الذي حدا بإليوت أن يقدم على مرحلة تجريبية منذ ثلاثينيات هذا القرن . و لقد سبق هذه المرحلة العملية أفكار ونظريات ختمرة قد تبلورت في مقاله الذي كتبه سنة ١٩١٩ عن « البيان والمدراما الشعرية »^(٣) وفي مقال آخر أصدره سنة ١٩٢٨ بعنوان « حوار حول الشعر المسرحي »^(٤) إذ يقول في هذا المقال الثاني :

“(١) “The Cherry Orchard”

“(٢) “Six Characters in Search of an Author”

“(٣) “Rhetoric and Poetic Drama”

“(٤) “A Dialogue on Dramatic Poetry”

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

« يميل الناس إلى الظن بأن الشعر يحد من الدراما . فهم يعتقدون أن الشعر يحصر المجال الوجداني والحقيقة الواقعية للدراما . وقد ارتضى الناس أن تكون الدراما شعرية لأنهم ، كما يقولون ، قد اكتفوا بال مجال المحدد أو المصطنع للوجودان . وهم يزعمون أن النثر وحده كفيل بالتعبير عن المشاعر الحديثة لتجاوبيه مع الواقعية » (١) .

ويرد إليوت على هذه المزاعم بإشارته إلى الحقيقة الراهنة وهي أن الفن المسرحي كغيره من الفنون يحمل في طابعه عناصر الصنعة والمحاكاة ، هذا إلى أننا نخدع أنفسنا في تهافتنا على « الواقعية ». ولعله يجدر بنا ، كما يرى إليوت ، أن نفهم بالمبادئ والأصول بدلاً من البحري وراء ذلك السراب الخادع تحت ستار الواقعية وغيرها . فإن نظرة عامة على المسرح منذ عهد أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس تربينا كيف أن الشعر والدراما صنوان . هذا إلى أن فرات الازدهار في المسرح هي التي تمكن خلاها أن يعبر كتاب المسرح عن هذا الفن الرفيع شعراً . ولعلنا لانعدو الحقيقة إن قلنا أن الشعر عنصر هام في التعبير الدرامي عن خلجانات النفس ، وبواطن الحس ، والرغبات الملحة في الإنسان بعواطفه ووجوداته وإحساساته المرهفة . ويستخلص إليوت من ذلك أن الدراما النثرية تتصل غالباً بالأمور البسيطة المستمدّة من القيم الاجتماعية العارضة ، أما الدراما الشعرية فهي التي تتركز فيها جحافل الأمور وعظائم الأعمال البطولية ، كما أنها تختص بالقيم الكوفية الحالية .

ومن وراء هذه الدوافع نستطيع أن نتبين مقدار اهتمام إليوت بالمسرحية

“People have tended to think of verse as a restriction upon drama. (١)
They think that the emotional range, and the realistic truth, of drama is limited and circumscribed by verse. People were only content with verse in drama, they say, because they were content with a restricted and artificial range of emotion. Only prose can give the full gamut of modern feeling, can correspond to actuality.”
T.S. Eliot, “A Dialogue on Dramatic Poetry,” *Selected Essays*. London, 1948, p. 46.

الشعرية ، فهو يهدف إلى بعثها من جديد ، كما يرجو لها كل قوة وازدهار لتحتل المكانة اللاحقة بها بين الفنون الأخرى . هذا إلى أن ثورته على المسرحية التراثية لم تكن وليدة اتجاه عابر ، فقد ظلت هذه الفكرة تراوده سنين عديدة وبخاصة بعد أن أعلن في مقاله عن « أربعة كتاب للمسرح الإليزابيتي »^(١) الذي كتبه سنة ١٩٢٤ أنه يعتقد اعتقاداً راسخاً أن الثورة على المبادئ المسرحية واجبة وحتمية إن أردنا لهذا الفن نمواً وازدهاراً . فلم تهدأ هذه الثورة التي بدأها قبل ذلك والتي لازمته فترة طويلة في مراحل تجريبية مختلفة إلا بعد أن استجمعت خيوطها في تلك الحاضرة القيمة التي ألقاها في جامعة هارفارد في الحادي والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٠ والتي طبعت في كتيب بعنوان « الشعر والدراما »^(٢) . إنه يؤكد لنا في حزم أن الشعر في المسرحية لم يكن يوماً ما أداة للتزييف يطفى عليها رونقاً وحملات ، فن شأنه ألا يطفى على الشكل الدوامي للمسرحية وإلا بدا لنا سطحيّاً مفتعلًا . فن أوليات الأمور البديوية في المسرحية الشعرية ألا يبرز الشعر على حسابحدث المسرحي أو الانفعالات المصاحبة للمواقف الدرامية حتى لا يتتحول انتباه النظارة من مضمون المسرحية إلى بريق الألفاظ . فالشعر هنا وسيلة لا غاية . وهذا في المسرحيات الشعرية الجيدة لا يمكننا فصل التعبيرات والألفاظ بإيقاعها عن سياق المسرحية وكيانها .

ويحسن استعمال الشعر أو النثر كل في مواضعه وإن اقتضى الأمر يمكن استعمالهما في المسرحية الواحدة طبقاً لما تعلمه المواقف والشخصيات المسرحية . ولستنا نعني بذلك أن يهبط النثر إلى حد الإسفاف ويصل الشعر إلى المبالغة ، ففي ذلك إهدار للقيم المسرحية ومضيعة للشكل والمضمون معاً . وهذا فالتغييرات التي تنتاب « الشكل » يجب ألا تبعدنا عن الأهداف التي تبرز من ثناياه وهي تبلور المعانى وتجسيم « الرؤيا » الخلاقة التي سعى الكاتب إلى إعلانها .

وقد لعبت الموسيقى الشعرية للألفاظ دوراً هاماً في إرساء معلم الحركات المسرحية التي صاحبها واحتللت بها ثم اتحدت معها فكان لها أثر ملحوظ انعكس على انفعالاتنا وعواطفنا كما في مسرحيات شكسبير الحالدة إذ نجد أن الشعر قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من «المضمون» الكلى للمسرحية.

* * *

وهذه الاتجاهات برمتها قد انعكست على مسرحيات إليوت ، نذكر منها أولاً :

مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»⁽¹⁾ وقد كتبها لمثل في الاحتفال الدينى بكنتيربرى في يونية سنة ١٩٣٥ . وينحصر مضمون هذه المسرحية في فكرة استشهاد توماس بيكيت رئيس أساقفة كنتيربرى وقيمة ذلك من الناحية الروحية . فلقد استشهد هذا الرجل في التاسع والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١١٧٠ داخل جدران كاتدرائية كنتيربرى حينما اعتدى عليه بالقتل فرسان الملك هنرى الثانى . إن قيمة هذه الفعلة لا تنحصر في ثبات جأش بيكيت في مواجهة الموت بل لأنها تمتد في رمزيتها لتشمل الصراع بين القوى الدينوية والروحية أو بين القيم الاجتماعية والقيم الحالدة

وقد اعتمد إليوت في سياق «حبكة» هذه المسرحية على تجسيم هذا الصراع بين تلك القوى المتناحرة ، فأبرز لنا هذا التجسيم في شخصيتها القليلة التي لا تتعدي جماعة الكورس من نساء كنتيربرى وثلاث قساوسة وأربعة من المجرمين الذين يمثلون ماضى بيكيت نفسه بدعافعه نحو الجاه والعظمة ، ثم فرسان الملك ، وشخصية بيكيت التي نجد أنها سرعان ما هجرت الماضي بغشه وريائه وخداعه لترتكز على مستقبل مليء بالأمل الروسي الذى ينطوى على سلسلة من الآلام لدحض قوى الغواية الغاشمة . ويسهل هذه الحبكة إلى ذروتها

حيثما تراءى أمام بيكيت قوة الاستشهاد في التخلص من هذه الآلام وفي النصرة الحقيقة على قوى الشر .

ويعقب إراقة الدماء محاولة فرسان الملك تبرير فعلتهم إذ أنهم لم يقدموا على القتل إلا طاعة لأوامر الملك ، وهم يقدرون حق التقدير متذلة رئيس الأساقفة . ويرون أن في التخلص من بيكيت إنقاذًا للدولة من الانقسام ، ذلك أن هنري الثاني قد عهد إليه (أى بيكيت) بتوجيه دفة الأمور الدينية والدنوية ، لكن بيكيت تناهى عن المهمة الأولى وأغضب بذلك الملك . وركز كل جهوداته على وظيفته الدينية ، وقطع شوطاً مسجداً في مجال النسل والعبادة دون أن يعيأ بأوامر الملك بل استجاب لما تمليه عليه بصيرته .

إن حالة المدوع النفسي التي خبرها بيكيت كانت نتيجة لصراع الدرامي الذي تجلى في الجزء الأول من المسرحية . وفي تبلور هذا الصراع وتجسيمه في القوى المتناافة التحام لشكل المسرحية بمضمونها ، وإبراز للعناصر التراجيدية التي ترتبط رمزيًا بأسoul التراجيديا عند الإغريق وبالرحلة المطهرية للروح في معركة الحياة . وهذه الرحلة تشبه إلى حد بعيد ما تعرض له بيكيت من آلام خرج منها معافي النفس ، ظاهر القلب ، نقى السريرة .

ولعل في تزاحم قوى الغواية تجسيم آخر لعنصر الرعب أو الفزع ، وهو نابع أولاً من الرعب الذي أصحاب نساء كنтиير يرى وفزع قساوستهم على مستقبل رئيسهم الدينى وكينانهم أنفسهم . وهنا يلعب الكورس دوراً أساسياً في إبراز هذا العنصر ، وبالتالي في إثاء حبكة المسرحية ومضمونها . في انعكاس أصوات الكورس على شخصية بيكيت تردید غير مباشر لميله إلى الاستشهاد ورغبتة الملحقة نحو تحقيق هذا الهدف السامي .

هذا إلى أن هذه المسرحية لا تنقصها العناصر المكونة للتراجيديا في مفهومها الكلاسيكى ، فالعنصر الخلقي يتركز في ميل الإنسان للشر ، وحبه للانتقام ، ورغبته في التخلص من أعدائه ، وفي أقوال المجرمين ، وفعلة فرسان الملك ،

ثم عنصر الصراع بين القوى المختلفة باتجاهاتها المتعارضة وموiol أصحابها المتضاربة، وانعكاس هذا الصراع على شخصية بيكيت نفسه ثم محاولته للتخلاص منه بالاستشهاد في سبيل مبدأه؛ وعنصر التبرير الذي يتجلّى في تبرير فرسان الملك لما ارتكبوا من إراقة للدماء ؛ ثم عنصر القصاص الذي ينحصر في اللعنة التي حلّت على هؤلاء الفرسان ؛ وأخيراً عنصر الوفاء الذي يدور حول شقين : أولهما خلاص جماعة الكورس وهن من نساء كنтир بروي ، وثانيهما نيل بيكيت لـ كليل الشهادة وارتفاعه إلى مصاف النساء والأبرار .

هذه العناصر مجتمعة تكون وحدة معايسكة تنطوي على مستويات عدّة تتدرج من الأنانية إلى الغيرية ، ومن المادبة إلى الروحية ، كما تمثل في فرسان الملك والقمة الروحانية التي بلغها بيكيت . ويحصل بالمستوى الأول جماعة المجرين ، ويدور في ذلك المستوى الآخر جماعة الكورس . على أن هذه المستويات الأخلاقية ليست منفصلة ، بل هي حلقات تتصل الواحدة منها بالأخرى داخل الإطار العام للمسرحية . وقد تتجاذب هذه المستويات أحياناً كالرغبة في الفخار من وراء فكرة الاستشهاد ذاتها . وقد تتنافر في قمع هذه الرغبة وصد هجمات سبل الإغراء المختلفة . ومن وراء هذه العمليات المتتالية من جذب وتنافر استفاد بيكيت فوائد جليلة ، وخرج من هذا المعرك بمحضه قوية راسخة ترتكز على المعنى الأصيل للاستشهاد وهو تكامل الإرادة في الخير والحرية . لكنه لم يصل إلى هذه المرحلة الأخيرة إلا بعد أن تعرض للصراع الداخلي أمام المجرين في الجزء الأول من المسرحية والصراع الخارجي أمام فرسان الملك في الجزء الثاني . والصراع الأول داخلي لأنّه صراع نفسى ، والثاني خارجي لأنّه صراع مادى يتركز في القوى البدنية والآلية للفرسان وما يحملوه من سيف . وهناك قوة ثالثة روحية قد أشعلت نارها جماعة الكورس من النساء فألهبت سعيرها في نفس بيكيت ، وصهرت ما علقت بها من رواسب ماضية ، فبدلت لنا نقية طاهرة معدّة لاستقبال الحياة القاضية التي تستظرها .

ويضاف إلى ما تقدم وجود محور آخر تدور حوله هذه المسرحية ، ويلامس أحد قطبيه عنصر الألم ، بينما يتعانق قطبه الآخر مع الحدث ، والأول سلبي إذ يتمثل في آلام نساء كتير بري ، والآخر إيجابي لأنّه يتركز في جماعة الفرسان . وهذا هو بيكيت ، يشير إلى هذين العنصرين في حديثه عن نساء كتير بري :

«لأنهن يعرفن ولا يعرفن ما هو الحدث والألم .

يعرفن ولا يعرفن أن الحدث هو الألم

والألم هو الحدث . فالفاعل لا يتّلم

كما أن الصبور لا يعمل . لكن كلّيّهما قد استقررا في الحدث الخالد أو الصبر اللامائي »^(١) .

إن نساء كتير بري يعرفن الحدث والألم على انفراد ، لكنهن لا يعرفن الصلة بينهما . فكل حدث أسباب وأعراض ونتائج ، وهذا هو نفس الحال في الألم . وقد تسبب الأحداث آلاماً كما أن الآلام قد تتمخض عنها الأحداث . فالآلام والأحداث تمثل سلسلة متصلة في حياة الإنسان تتطابق فيها المسببات والتنتائج . ومن الطبيعي ألا يتّلم الفاعل إذ أن الذي يتّلم هو من يقع عليه الفعل . فالفرسان لا يتّلمون لكن بيكيت هو الذي يتّلم ، والمحربون لا يتّلمون لكن جماعة النساء هن اللواتي يتّلمن .

ومن وراء هذه السلسلة من الأحداث والآلام تشفي الناس من أغلالها ، وتبرأ من أحقادها . أما حالة الاستقرار النفسي التي تنتع بها بيكيت فهو أنه لا يصل إليها إلا النساك وعباد الله الصالحين ، لكن الجمود الغفيرة من بنى البشر تعيش

"They know and do not know, what is to act or suffer.
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience."
Ibid., *Murder in the Cathedral*. London 1953, p. 21.

(١)

في حيرة نفسية ، وهي التي تولد سلسلة الآلام المتلاحقة . وحلقات هذه السلسلة لا يفك تماسكها إلا الموت . وفي حالة المتعبدين مثل بيكيت فإنهم ينعمون بالسلام قبل مماتهم ، وهو سلام كامل نابع في أصله من التسليم المطلق للإرادة الإلهية .

الفصل السادس عشر

عودة ائتلاف العائلة (١٩٣٨)

لم يخلق إليوت شخصية مكتملة الأبعاد عميقة الأغوار في أية مسرحية من مسرحياته بقدر إبداعه لشخصية لمي إم العجوز والدة هاري بطل المسرحية الذي ورث لقب زوجها الراحل اللورد مونتشيزن . ومن الشخصيات الضماغفة في المسرحية فيوليت ولدیق وهما أختا لمي ، وجيرالد وشارل وهما عمما هاري ، وجون وآرثر وهما أخوان صغيران هاري .

تبدأ المسرحية بحفل عيد ميلاد لمي والدة وهي فرحة إذ سيحضر هذا الحفل (الذى لن يتم) ابنها الأكبر هاري ، لكنها منعت جون وآرثر من الحضور لاستهتارهما وبخاصة آرثر الذى قبض عليه منذ بضعة أسابيع بتهمة الإخلال بقوانين قيادة السيارات . وهذا الجانب من المسرحية يمثل شطر الحياة العادلة بصفتها ومشكلاتها اليومية . وهناك شطر آخر يمثل الناحية الروحية ويتركز في شخصية أجاثا خالة هاري . إنها تفوق الشخصيات الأخرى في قربها من لحظات الكشف والنورانية الروحية والشفافية النفسية التي تؤدى إلى الغوص إلى أعماق الذات لتبيانه ومعرفة أصله وكنه .

إن هاري لا يتنمى إلى الجانب الذى يمثل حياة ويشود العادلة ، ذلك أنه ثار على تقاليدها وتقاليد العائلة برفضه الزواج من ماري الفتاة الواعدة التى احتفظت بها لمي لإبنها الأكبر . فلقد تزوج هاري من أحب ، لكنه دبر قتل زوجته على سطح الباحرة في طريق عودتها من أمريكا . كما أنه من ناحية أخرى لم يتمكن بعد من الدخول إلى المحيط الروحى الذى تسيطر عليه أجاثا . فهو

حائز بين الشطرين كما يتمثلان في والدته وختالته ، إلا أنه يشعر أنه بحاجة إلى إرشاد أجياثا الروحي لتخلصه من هذه الحيرة النفسية .

إن حياة والدته لم يعي حياة آلية متكررة لا طعم لها ولا رائحة ، فهي تود أن يبقى كل شيء على ما هو عليه ، ذلك أنها تكره التطور . ولا يمكنها أن تتصور حدوث أي تغيير في مجرى حياة العائلة ، إذ أنها محافظة إلى أبعد حد ، وتظن أن دقات الساعة ستتوقف بعد مفارقتها للحياة . وعلى أيام حال فالحياة بالنسبة لها لا تدعو أن تكون نظاماً محكماً ، وإرادة قوية ، وتود بكل قواها أن يشب كل أبناؤها طوع بناها وتحت سيطرتها دون أن يشد منهم أحد . إنها في آليتها هذه شبيهة بفرسان الملك هنري الثاني في المسرحية السالفة الذكر « جريمة قتل في الكاتدرائية » .

أما هاري فهو يشبه إلى حد كبير جماعة الكورس التي ترك فيها بيكيت أثره الروحي . وشخصية بيكيت في تلك المسرحية تتقابل مع أجياثا فهي تؤمن بالألم والحدث وبالصلة بينهما . والفرق بين أجياثا وبيكيت هو أنها قد عرفت الخطية عن قرب فاختبرتها ومررت في مراحلها المختلفة . في حديثها مع هاري تعود به إلى الوراء عدة أعوام ماضية قد ولت إلى غير رجعة حينما كانت طالبة بجامعة أكسفورد . وكانت أختها الكبرى لم يعي قد تزوجت منذ ثلاث سنوات ولم تنجب أطفالاً فشعرت بالوحدة وطلبت من أجياثا أن تقضي معها العطلة الصيفية بأكملها . وشعرت أجياثا بعد مجبيها إلى ويسود بأن العلاقة بين أختها لم يعي وزوجها على وشك الانفصال ، فإن الرجل لم يخلق لحياة التكلف التي تحياها لم يعي والتي تود زوجها أن يشاركتها هذا الطابع من الحياة ، فأراد أن يتخلص من زوجته وشرع في قتلها بطريقة ساذجة . لكن أجياثا تفاجئه قبل أن يقدم على فعلته فتثنيه عن عزمه ويذعن للأمر وبخاصة أنها تذكره بوجود الجنيين في أحشاء أخيها ، وقد اكتمل هاري في ذلك الوقت شهرة السادس . إنها تحس بأنه ثمرة حب زوج أخيها لها ، فهاري بالنسبة لها ومز الحياة . وفي

موته موت لها سيلازمها ويلاحقها طوال حياتها ، فهي تشعر ف القراءة نفسها أنه ولدتها هي ، إذ تقول هاري :

« لم أود قتلك !

أقتل أنت ! وماذا كنت حينئذ ؟ شيئاً

يطلقوه عليه « الحياة » —

شيئاً سيصبح ملكاً لي ، كما شعرت حينئذ .

إن غالبية الناس لن يحسوا بونجز الضمير

طالما أنهم لم يشعروا بأى شيء آخر . لكنني أريدك !

ولو حدث ذلك لعرفت أنني سأحمل

الموت في أحشائي ، وسيلازمني الموت طوال حياتي . لقد أحسست بطريقة ما أذلك ملوك لي !

وعلى أية حال لن يكون لي طفل آخر » (١) .

ولعلها تحسن بالراحة النفسية بعد أن أخبرت هاري بكل ما حدث ؛ فلقد أزالت هذا العبء عن كاهلها وتركته لينوء هو بحمله . إنه يحس بتناقل هذا الحمل من الالتزامات العائلية ، وإصرار والدته على لقب اللوردية ، وواجباته نحو جيرانه وأهل ويشود عموماً . وهنا يلمع معلم المأساة التي هجرها منذ سبع سنوات وقد أخذت تتكرر في إيقاع متبلد مرير يسير على وتيرة واحدة دون تغير . إنه يقع نهاياً لبعض المواجهات التي تدور بخلده ، تختلط فيها الحقيقة بالخيال ،

"I did not want to kill you !

(١)

You to be killed ! What were you then ? Only a thing called 'life' —

Something that should have been mine, as I felt then.

Most people would not have felt that compunction

If they felt no other. But I wanted you !

If that had happened, I knew I should have carried

Death in life, death through lifetime, ideath in my womb.

I felt that you were in some way mine !

And that in any case I should have no other child."

Ibid., The Family Reunion. London 1939, p. 104.

والأشباح بالواقع . فهو ينفر من واقع والدته بمحبها للسيطرة ، وتتوق نفسه للحرية والانطلاق نحو الخلود الذي يرمز إليه إليوت بالحقيقة الغناء . وهي نفس الحقيقة التي أشار إليها في « رباعياته الأربع » في حركتها الأولى التي أطلق عليها اسم « نورتون المختربة » ، حيث تسمى الروح لتجوب آفاق اللامائية وتعبر ذلك المماس الذي يلتقي فيه زمننا الأرضي مع اللازمية في لحظة من لحظات الخلود . ويعتبر هاري هذه اللحظة بداية طيبة لحياة جديدة بعيدة عن الخداع الحسني والنفسي ، فيها تتجاوب روحه مع « الحقائق المطلقة » لهذا الكون الغريب فلا غرو إذن إن شد رحاله ثانية هائماً باحثاً عن موضع مكان آخر بعيداً عن ويشوود بتناولها البالية العتيقة التي لا تشبع آماله ورغباته . وتنصحه أجياثاً أن يعدل بالرحيل ولا لفقد كل ما تصبو إليه نفسه . وهنا يسألها هاري : « ترى هل سنتقابل ثانية ؟ » فترد عليه على الفور بأن اللقاء للغرباء وهو ليس كذلك بعد أن تحابت وتعانقت روحهما في تلك اللحظة النورانية .

ولم يقطع حبل هذه المغاغة الملائكية سوى دخول الأم العجوز لمي فتبدى دهشتها لرغبة ولدها هاري في الرحيل ثانية ، وتزداد غرائبها أمام إلحاد أجياثا بتركه ويشوود ، فالآم تعيش في محيط آخر تماماً . ولهذا نجد هاري لا يحاول أن يشرح لها ما يريد وما تتوقع إليه نفسه ، معتقداً لها بأن الكلمات اللغوية لا قدرة لها على الإفصاح بما يحس به في أعماقه الداخلية . إنه ماض إلى الشطر الآخر من الحياة ، إلى الشاطئ المقابل بعد أن عبر بحر الآلام بأنوائه النفسية وأعاصيره السيكولوجية ، هنا لك على الحانب الآخر حيث الحياة المادئة للتبعيد والتأمل داخل محراب التسوك والتكامل ، فهو سبيله الوحيد الذي يروي ظمأه ويسقى غلته .

إن لمي تعجب أيضاً لأمر أجياثا فقد جاءت إلى ويشوود منذ خمسة وثلاثين عاماً حين مات زوجها كمداً ، والآن تحاول أن تستحوذ على ابنها هاري بكل قواها ، فما دهاها هذه العانس ؟ لقد قضت ثلاثين عاماً بين الطالبات والآن

وبعد أن أصبحت ناظرة لمدرسة ثانوية للبنات . عرفت أنها لن تتمكن من التخلص من حياة العزلة والانفراد . وعرفت أيضاً أنها قد حاولت عبثاً ألا تكره البنات . وأثناء ذلك طلبت منها لامي أن تردد على ويشود حتى لا تروج الشائعات للعلاقة الآثمة بينها وبين زوجها الراحل . وحاوالت أن تقوم ما تراه من اعوجاج في ولدها هاري وتتدخل على نفسه شيئاً من البهجة والسرور بعد أن فقد والده ، فإذا به ، كما يتراءى لها ، شخصية مهلهلة محطمة ، خاضع لنزواته ، ضعيف أمام الجنس الآخر ! لقد جن جنون هذه السيدة العجوز إذ وجدت التاريخ يعيد نفسه . وأن هاري لا يقل ضعفاً عن أبيه أمام إغراء النساء . وفي الوقت الذي تنتظر فيه عودته . وتتوسم فيه رفع شأن العائلة والرجوع إلى حياة الطمأنينة والاستقرار . فإذا بها تفاجئ بحزم أمنت عنه ، فهو على أهبة الرحيل ! يا لقسوة الزمن ويا لسخرية القدر !

لقد حاولت أجياثا أن توضح لأنجذبها الكبرى حقيقة الأمر ، فلا استقرار ولا طمأنينة في ويشود حيث مكمن الخطر . إن هدوء النفس وراحة الضمير هنا لك على الجانب الآخر من الحياة حيث نجد حقائق الوجود وكل ما يقلق راحة الإنسان . ويعكر صفوه من أمور دنيوية قد اضطاعت بصبغة جديدة .. واتخذت لها مقاهاً ومعانٍ تغاير تلك التي تعارف عليها بنو البشر . ثم بيّنت لها كيف أن هاري سيسير في الطريق ذي الاتجاه الواحد فلا يمكنه العودة . فالذي يتوجه بكلياته إلى الحقائق الخالدة يصعب عليه العودة إلى ضميج العالم وتنازع المرئيات .

هكذا خطت أجياثا إلى العالم الآخر . عالم الوضوح النوراني والإشعاع الروحي ، وأنخذت معها هاري الذي حزم أمنت عنه ليسيير في نفس الطريق الذي سارت فيه . يترسم خططاها ، ويردد كلماتها التي أنخذت تطن في آذانه بين الفينة والفنينة كلما خلا إلى نفسه بعيداً عن سيطرة والدته . وماري أيضاً الفتاة المعروفة بطيبة قلبها تود هي الأخرى أن تتبع نفس الطريق . فلقد نفذت كلمات

أجاثا إلى أعماق النفوس ، وحرّكت أوتار القلوب ، فداعبت خيالة ساميها ، وأيقظت مشاعرهم من ذلك السبات العميق الذي لازمهم طيلة حيائهم . أما الوالدة فلقد أصبحت حطاماً أمام فرار أولئك الذين عقدت عليهم آمالها ، فخارت قواها دفعة واحدة ، وفارقته روحها ويشود إلى طالما تمسكت بها في الوقت الذي فيه تضع بقية أفراد العائلة كعكة الميلاد بشموعها على المنضدة انتظاراً للحفل !

* * *

ولعل أهم مشهد في هذه المسرحية هو المشهد الثاني من الجزء الثاني ، وفيه تضع أجاثا أصبعها على مواطن الضعف في هاري ، وتلفت انتباهه إلى العوامل الخارجية التي أدت إلى شقائه ، كما تشير أيضاً إلى ضعف والده وترمه بحياة ويشود بروتينها المعهود . وهنا يدرك هاري أن اللعنة التي حلّت عليه مصدرها بيئياً وراثياً ، فال المجتمع حوله مليء بالرياء وحب الظهور . ومع أن والده قد سُمّ هذه الحياة ، إلا أنه كان ينوي قتل زوجته بعد أن فتن بحب أجاثا وقادت بينه وبينها علاقة آثمة . فتتجسم أمام هاري ملامح الشر ويعرف أن تعاسته راجعة إلى الجو المحيط به في ويشود حيث نشأ . وبعد أن تعرض لونخذ الضمير وألمه بهذا نفسه أمام الكلمات البليغة المؤثرة التي تلقّيها أجاثا على مسمعه ، وبهذا تتحول اللعنة تدريجياً إلى هناءة بعد أن عرف من أجاثا الطريق القويم . وهكذا يختصر الماضي في ظلال الحاضر ، ويخرج الخير من براثن الشر ، وتتدفق السعادة من ينابيع الآلام . وهذه كلها ترجع في أصولها وبواطنها إلى «الحقيقة» التي عرفها هاري عن ماضي العائلة وما يتنتظر ويشود من مستقبل مشؤوم . إن في هذا التكشف النفسي والروحي انقساماً لسحب الماضي بغيومها وانفعالاتها وأسرارها ، وهذا التكشف قد عاد على هاري بالخير والفائدة . فهو يهدف إلى ائتلاف شامل العائلة على أساس هذا المفهوم الصوفى الذي أصبح بمثابة البعث الحقيقى الجديد لكل أسلائهما .

الفصل السابع عشر

حفل الكوكتيل^(١)

إن تلك الأبعاد التي رسّها إليوت خلق شخصه في المسرحية السالفة «عوده ائتلاف العائلة» قد لقيت نجاحاً ملحوظاً في «حفل الكوكتيل». كما أن المستويات المادية والروحية التي وضعها في المسرحية السابقة والتي أبعدها أحياناً عن الحدث المسرحي كما اعترف هو بذلك على صفحات مجلة «الأطلانتيك الشهرية»^(٢) قد تركت عيوباً فنياً في تلك المسرحية. ولهذا نجده يبذل قصارى جهده في «حفل الكوكتيل» لسد هذا النقص. وقد اعتمد في ذلك اعتماداً كبيراً على «الحبكة» التي أخذت تتعقد بتنوع المواقف. كما أنها نحس بتطورها كلما تقدمنا في سياق المسرحية. هذا إلى أنه أخذ في الإفصاح عن هذه المواقف في الموضع المناسب. ولم يتركنا حيارى إلا بالنسبة لشخصية واحدة أطلق عليها اسم «الزائر صاحب الشخصية المجهولة» الذي تبين لنا في الفصل الثاني أنه السير هنري هيركورت رايلى وهو طبيب نفساني يعتمد على التحليل السيكولوجي في علاج مرضاه.

وفي هذه المسرحية أيضاً نجد محاولات إليوت لمزج القديم بالحديث، فعاد بخياله إلى الأساطير اليونانية والمعتقدات الأولى التي سادت الشرق والغرب حول الرحلات المطهرية عند الإغريق وقدماء المصريين. وتركزت هذه الاتجاهات في شخصية السير هنري الذي اعتمد عليه إليوت في إرساء معالم الحبكة المسرحية. فالأحداث تدور وتتقدم وتتعقد ثم تتبسط بالنسبة لهذه الشخصية التي أصبحت بمثابة الإله في الأساطير القديمة. فله قدرة على التنبؤ بالمستقبل

The Cocktail Party

(١)

ظهرت هذه المسرحية للمرة الأولى في احتفال أدبياً في أغسطس سنة ١٩٤٩.

“Atlantic Monthly”

(٢)

وعلى تقويم اعوجاج من حوله. وهو في كل ذلك إنما يهدف إلى بعضهم ولو رمزياً من جديد ، كما أنه يشبه إلى حد كبير أوزيريس إله الخصب والثاء عند قدماء المصريين ، وقد أشار إليه إليوت من قبل في قصيده المشهورة « الأرض الخراب » ، فالسير هنري كطبيب نفسي يخصل حياة من يعرفوه إذ أنه يساعد على جمع شمل الأمر ويرجو لها نمواً وحياة مزدهرة في جو عائلي بهيج .

أما عن هذه الشخصيات التي لها صلة بالسير هنري فهذا ما يتضح لنا في المشهد الأول من المسرحية إذ نجد أن لاقينيا لا تميل إلى زوجها إدوارد شمبرلين الذي يستغل محامياً ، فهي تحب كاتباً سينمائياً ناشئاً يدعى بيتر كوياب . وهو بدوره يحب فتاة تدعى سيليا كوبلسون وهي شاعرة . وسيليا أيضاً تحب إدوارد لكنه لا يبادلها الحب . وجميع هذه الشخصيات قد جاءت إلى مسكن إدوارد في لندن لحضور حفل الكوكتيل . لكن زوجته لاقينيا قد تركت المنزل بعد الظهرة دون أن يعلم زوجها عن وجهتها شيئاً . ومن بين المدعوين أيضاً جوليا وهي سيدة ثراثة غير محبوبة وأليكس (أو إسكندر) وهو رجل حاد الطبع يميل إلى التنقل والترحال .

وبعد انتهاء الحفل ينصرف المدعون ويبيت السير هنري بعض الوقت مع إدوارد ليؤكد له أن لاقينيا ستعود إليه عما قريب . وقبل انصراف بيتر يخبر إدوارد بأنه على علاقة بسيليا وأنه أحبهما لميلها إلى الفنون عاممة . فكثيراً ما كان يتقابل معها في الحفلات الموسيقية . وقد يدعوها أحياناً لتناول الشاي أو العشاء معه . لكن هذه العلاقة لم تستمر طويلاً ، فلقد أحسست في لقائهما الأخير معه أنه لم يكن في أحلامها ، فبدأت تختلق الأعذار وتتظاهر بالانشغال .

أما بيتر فقد عبر عن هذه الخبرة بأنها تجربته الأولى والأخيرة في معرفة « حقيقة » المرأة ، ولهذا ينصحه إدوارد بترك لندن والجو الذي تحيي فيه سيليا ، ويهدى له فكرة العودة إلى كاليفورنيا لإنجاز أعماله السينائية الخاصة بكتابه السيناريو والاتصال بالخرجين هناك . كما أن إدوارد بدورة ، حينما

عادت سيليا إليه ثانية . قد أوضج لها بأنه يود أن ينهى علاقته معها وبخاصة وأن زوجته لا فينيا ستعود إليه ، وهذه العلاقة قد تكون سبباً في تحطيم حياته الزوجية فينصحها بالابتعاد عنه .

وبعد تخلصه من هذا الحب ، يمر إدوارد في مرحلة مواجهة الذات التي كثيراً ما حدثنا عنها إلىت . فلقد بدأت ذاتية إدوارد في التكشف ، وأخذت في التبلور ، وانبرت للصراع مع الإرادة . وعرف أن أي هروب من واقع هذا الصراع هو في الحقيقة هرب من مشكلة وجود الإنسان ، هو الاستسلام للأوهام والخيالات في ضعف وذلة مسكنة . وهذه الذاتية في نظر إلبيت هي الماء الصامت على كيان الشخصية في تقدمها ورفعتها .

وبينما إدوارد على هذا الحال في مواجهته لذاته يحاسبها وتحاسبه حسابة عسيراً دون أن يتمكن من السيطرة عليها ، إذ يلافينيَا تعود إليه في عصر اليوم التالي لتخبره بأنها قضت معه خمس سنوات دون أن تحس للسعادة الزوجية طعماً ، إذ تبين لها بعد زواجهما بقليل أنه إنسان عايس لا يؤمن ببهجة الحياة . وما زاد الطين بلة أنها وجدته غير متزن سيكولوجياً ، وهذا نجده في الفصل الثاني من المسرحية يسرع بالذهاب إلى السير هنري الطبيب النفسي ويشرح له ما يعانيه من ضمور في الشخصية وأنه على وشك فقدانها تماماً . ويعلم في عيادة الطبيب أنه هو الذي رتب أمر خروج لافينيَا ثم عودتها ثانية في اليوم التالي وذلك بالاتفاق مع جوليا وأليكس ، وأنه كان يهدف من وراء ذلك إلى تقوية رباط الزوجية بينهما ، إذ كان على شفا الانفصال وكادت أوصاله أن تتمزق . ونعلم نحن أيضاً من الحوار بينه وبين الطبيب النفسي أنه بعد زواجه من لافينيَا قد ذابت شخصيته أمام قوة إرادتها إلى درجة مريرة عبر عنها هو بقوله « أنها قد سحت كيافي تماماً » ، فلم تعد له أية قدرة على مواجهة الحياة بصعابها ومشاكلها . وهذا الموقف يذكرنا بمحروم إيمى الأم العجوز في مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » في علاقتها مع ابنها الأكبر هاري مع وجود اختلاف واضح بين

شخصيًّا لإدوارد وهارى . ولعلنا نتبين من وراء ذلك اهتمام إلليوت بعلاج مشكلة حب المرأة للتملك والرغبة في السيطرة . فها هو إدوارد يقول لطبيبه : « حينما فكرت في رحيلها ، أحسست بالتحلل يدب بين جوانحى وصار وجودى في حكم العدم . فهذا هو ما جنته علىَّ ! إننى لا أطيق الخيانة معها — فهذا ما لا قدرة لي على أحتماله ؛ كما أننى لا أقدر على الحياة بدونها ، فلقد سلبتني القدرة على العيش بمفردى .

هذا هو ما جنته علىَّ في مدي خمس سنوات !
فلقد حولت عالمنا إلى مكان لا أستطيع أن أحيا فيه إلا طبقاً لما تملأه من شروط » (١) .

وهكذا يضيق إدوارد ذرعاً بهذه الحياة ، فلا هو هانٍ بمفرده ولا هو على وفاق أو وئام مع زوجته ، فهو يعاني من انقسام في الشخصية التي أصبحت كمية مهلهلة من الاتجاهات والمنازعات المتضاربة . وهنا يلعب الطبيب النفسي السير هنري دوراً غير عادي إذ يفاجئ إدوارد بدخول لاقينيا إلى العيادة السينكولوجية لمواجهته بناء على ترتيب سابق معها ، ثم إنه لم يكتف بذلك بل أخذ يذيع سر علاقته إدوارد بالفتاة سيليا مما أذهل لاقينيا . وبعد أن ألى هذه القنبلة التي وقعت على مسمع لاقينيا كالصاعقة ، أدار وجهه إليها وواجهها بحقيقة حبها لبيتر كوييلب الذي هجرها لوقعه في غرام سيليا . وهكذا كشف الطبيب النفسي

“When I thought she had left me, I began to dissolve,
To cease to exist. That was what she had done to me !
I cannot live with her — that is now intolerable;
I cannot live without her, for she has made me incapable
Of having any existence of my own.
That is what she has done to me in five years together !
She has made the world a place I cannot live in
Except on her terms.”

(١)

Ibid., *The Cocktail Party*. London 1950 — Reprinted 1953, p. 99.

أمر الاثنين بعد أن واجه كلاًًاً منها بحقيقة الأمر . ويستنتج من هذا الموقف أن كلاًًاً منها غير قادر على الحب وهو لهذا ينصحهما بالعودة إلى عش الزوجية بعد فشلهم في الخروج على تقاليده ومقتضياته .

وبعد انصراف إدوارد لا فينيا تجىء سيليا إلى العيادة النفسية بناء على نصيحة چولي ، ويعلم السير هنري من سيليا أنها تعانى من شعور قاتل بالوحدة المريضة ، فهي تعيش بمفردها في شقة صغيرة بلندن وكانت تشاركها فيها إحدى قريباتها لكنها رحلت إلى أوروبا . كما أن بقية أفراد عائلتها تعيش في الريف وهي لا تميل إلى هذا اللون من الحياة . ومع أنها تضيق بحياة الريف إلا أنها أيضاً متبرمة بحياة المدينة لحب أهلها إلى التظاهر والخداع . فحياتهم كلها سراب ، وشعورهم نحو بعضهم البعض قائم على الزييف والافتعال ، إذ لا وجود للمودة الحقيقية النابعة من الحب الصادق والإحساس الأمين . هذا إلى أن سيليا تعانى أيضاً من الشعور بالإثم وترت ذلك إلى تربيتها المحافظة الأولى . فهي تخشى هذا الشعور وتجزع منه وتنوهم أنه يطاردها ويلاحقها في أي مكان حللت به ، كما أنها لا تستطيع الفرار أو التخلص منه ، ذلك أنه مختلط بمشاعر وأحاسيس أخرى كثيرة كالشعور بالفراغ في محيط حياتها ، وإحساسها بالفشل في كل خطوة تخطوها إلى الأمام . وهي تود من أعماق قلبها أن تكفر عن كل ما بذل منها بعد أن أصبحت حياتها سلسلة من الحلقات المفرغة ، وأصبحت تؤمن بالخيال أكثر من ليمانها بالحقيقة . فلقد استهانتها الشالب الإنسانية الماكنة بعيونها المتنمرة فغررت وضللتها بها ، وهي تذكر علاقتها الماضية على أنها نزوات صبيةانية ، وأنها لن تعود إلى مثل هذه الخبرات ثانية . فينصحها السير هنري بالإفلان عن كل هذه الذكريات وبالاندماج في الروتين العادي للحياة دون أن تنتظر الكثير من الآخرين حتى لا تصاب بخيبة أمل ، على أن تكون على استعداد لروح التسامح ، فتعطى بأكثر مما تأخذ ، وتبذل في سبيل الآخرين بأكثر مما تنتظر منهم . وينصحها أيضاً بعدم الانزواء بعيداً عن المجتمع بل عليها أن تلقي

الصباح بنفسه مشرقة وفي المساء تتقابل مع صديقاتها للحديث الطلي حول المدفأة .

لكن هذه الحلول لم تصادف هوئي في نفسها ، فما زالت تحس إحساساً عميقاً بأن المجتمع بكيانه الراهن مليء بأساليب الخند والكرابية ، فهي تؤثر القرار منه وتأمل أن تجد الراحة والطمأنينة بعد اليأس والقنوط . وهذا فإن الطبيب النفسي يشير إليها بأن تسلك طريق الإيمان والمثل العليا ، فهو الطريق الوحيد الذي سيتقللها خارج العالم بشره وخداعه ، وأهوائه وذكرياته ، ومطامعه ومغرياته . ترى هل سيكون للمصححة التي يرسل إليها مرضاه أى أثر فعال على مثل هذه الحالة ؟ لأنها تتردد في قبول الفكرة أولاً لكنها قبلت أمام تأكيده لها بأنها ستخرج منها بأحسن حال مما هي عليه الآن .

وفي الفصل الثالث والأخير نعود ثانية إلى عائلة تشمبرلين لنجد لاقينيا تعد العدة لحفل كوكتيل آخر بعد مضي عامين لمجموعة أخرى من الأصدقاء . ومع أنها لم تدع المجموعة الأولى من معارفها إلا أنهم جاءوا إلى الحفل الواحد بعد الآخر . فها هي جوليما وأليكس الذي عاد في الصباح من رحلة في جزيرة نائية تدعى كنكانجا والسير هنري ثم بيتر وقد عاد من كليفورنيا . وعلى ذكر اسم هذه الجزيرة تلهف الجميع لسماع تفاصيل الرحلة التي قام بها أليكس حيث القبائل تعيش على الفطرة وحيث القردة تخرب المساكن وكل ما يصادفها دون أن يمسها أهل الجزيرة بأى أذى إذ أنهم يقدسونها . ولقد سافرت سيليا إلى هذه الجزيرة بعد أن استغلت مرضية إذ أن الأمراض والأوبئة متواتنة في هذه الجزيرة . ولكنها لم تعمر طويلاً فلقد قتلتها أهل القرية التي كانت تعيش فيها بعد أن سهرت على رعايتها وضحت كثيراً في سبيل خدمتهم الصحية .

* * *

ولعلنا نتبين أن الطريق الذي سلكته سيليا طريق وعر مليء بالآلام والمهالك ، وهو يشبه إلى حد كبير الطريق الذي سلكه بيكيت في مسرحية « جريمة قتل

في الكاتدرائية» أو الطريق الذي رسمه لنفسه هاري في مسرحية «عودة ائتلاف العائلة». وهو نفس الطريق أيضاً الذي تقدمت فيه جان دارك لتقود الجيوش الفرنسية إلى النصرة في معاركها ضد الإنجليز في القرن الخامس عشر كما حدثنا عنها برنارد شو. وإذا كان الإنجليز قد أحرقوا جان دارك بعد أن قبضوا عليها، فإن أهل جزيرة كنكانجا قد صلبوا سيليا التي قبلت التضحية بنفس راضية. فقد تحكمت سيليا من السموم إلى مرحلة الإرادة الحرة بعد أن واجهت ذاتها وبعد أن أخضعتها وأذلتها في سبيل ما تصبو إليه نفسها. إذ بعد أن تخلصت نهائياً من علاقتها بإدوارد، ركزت كل همها في خدمة الإنسانية حتى إذا ما أصبحت ذاتها طوع بناها رحلت إلى جزيرة كنكانجا لتقدم لنا عملياً ما رسمته لنفسها نظرياً في غير تردد وبدون مبالاة.

أما عن بيتر فهو ما زال في أول الطريق يتربّع بين كاليفورنيا ولندن. وبعد أن فقد عطف سيليا وحبها، لم يجد بدأً من المتسك بصناعة السينما، ففي إشباع ميوله الفنية في هذا الميدان تعويضاً له عما فقد، وإعلاء لرغباته داخل محراب الفن. ومع أنه في بداية الطريق ويرى معالمه واضحة أمامه إلا أنه غير مستعد للتضحية بذاته وإنكارها حتى يترسم خطوات سيليا، فالشوط ما زال طويلاً أمامه، وتحقيق الأهداف العليا تتطلب منه ألمًا وجهداً.

أما إدوارد ولاقينيا فهما بعيدان عن معالم هذا الطريق ذلك أنهما قد خضعا لذاتهما بعد أن استمعا لشنورة السير هنري الطبيب النفسي، كما أن علاقتهما لا تسمح بالتقدم أو السموم فروح التحفظ تظلل هذه العلاقة التي تقوم أيضاً على تحفظ كل منها بالآخر. هذا إلى أن الصراع واضح في شخصية كل منها وبخاصة في محاولتهما الجري وراء الحب خارج عش الزوجية ثم ارتدادهما في يأس بعد أن فشل إدوارد في حبه لـ سيليا ولاقينيا في حبها لـ بيتر كويليب. إن عنصر الأنانية متواصل في نفسيهما ولا يمكننا أن ننتظر ظهور أية بادرة للنمو والازدهار لعلاقة زوجية قائمة على حب الذات.

إن هذه العلاقة وغيرها من بقية العلاقات الأخرى في المسرحية تبين لنا بوضوح أن مثل هذه الصلات غير مكتملة ، إذ أنها ترتكز على ضعف في شخصيات القائمين بها ، فنومهم النفسي لم يكتمل بعدنا // وجعلهم في تفضيلهم لذاتيائهم قبل أي شيء آخر ، هو السبب الحقيقي الدفين لالتواط هذه العلاقات وانحرافها عن مجراها الطبيعي ، ذلك أنها — كما قال الطبيب النفسي السير هنري — لا تقوم على روح التسامح والبذل والتضحية في سبيل الآخرين . فانخيوط التي تربط بعضهم بالبعض الآخر خيوط رثة بالية آيلة للتمزق ، فقد تقطعت أوصاها في مناسبات شتى . هذا بالإضافة إلى شعورهم بالإفلات العاطفي مما جعلهم أشبه بدمى لا حياة فيها ، ففي اللحظة التي انسحبت فيها سيليا من حياة إدوارد تحول على حد تعبيرها إلى قطعة من المومياء ، لها مظهر الأدمية ، لكنها جثة هامدة خالية من الحركة والحياة .

الفصل الثامن عشر

الكاتب المؤمن^(١)

تلمح في ثنايا هذه المسرحية تصريحية إلى بت بالقيمة الشعرية ، فالكلمات بنبرتها ووقعها أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ، كما أن الأبيات أصبحت أكثر طوعاً لبنانه بالنسبة للمسرحية السالفة وهي « حفل الكوكتيل ». هذا إلى أن إليوت قد أولى الحبكة المسرحية اهتماماً زائداً . ومن ناحية شخصوص المسرحية نجد أنه قد أفلج عن فكرة العملاق الذي تلتف حوله بقية الشخصيات ومعنى بذلك السير هنري الطبيب النفسي وعلاقة الشخصيات الأخرى جميعها به في مسرحية « حفل الكوكتيل » وكيف أنهم يتتحركون حول نقطة الارتكاز هذه بل أنهم يتصرفون بناء على مشورته وطبقاً لنصائحه حتى بدوا وكأنهم أقران بالنسبة له . وقد ظهرت هذه المسرحية لأول مرة في احتفال أدبنا الذي استمر من اليوم الخامس والعشرين من أغسطس إلى الخامس من سبتمبر سنة ١٩٥٣ . وتبدأ أحدياتها في مكتب السير كلود موهامار رجل الأعمال ومعه سكرتيره الخاص أجرسون . نفهم من الحوار بينهما أن أجرسون على وشك الإحالة إلى المعاش بعد ثلاثين عاماً قضاهما في الخدمة المتواصلة . وقبل أن يتتقاعد أجرسون ويسلم مهام منصبه إلى خلفه الكاتب الصغير كولي سمكتر ، طلب منه السير كلود أن يؤدي له خدمةأخيرة إذ أن زوجته الليدي إليزابيث ستعود في المساء من سويسرا وعليه أن يستقبلها في المطار ويخبرها في الطريق إلى المنزل وأن كولي الشاب الصغير الذي يهوى الموسيقى سيخلفه في وظيفته . إن شيئاً واحداً سيحتفظ به في طي الكتان وهو ألا يخبر الليدي إليزابيث بأن كولي هو الابن غير الشرعي

لزوجها السير كلود . وما يزيد المسألة تعقيداً أنها تعلم من قبل أن زوجها له ابنة غير شرعية تدعى لوکاستا أنجيل ، كما أنها هي (أى الليدى إليزابيث) لم تنجو من السير كلود أطفالاً وإنما لها ابناً غير شرعى قد اختفى ولم تعرف له مكاناً . إن لوکاستا مخطوبة وستتزوج عما قريب من كاجان الشاب المروح الذى ينتظر الجميع له مستقبلاً باهراً في الأوساط المالية بلندن .

وبخروج السير كلود لإنجاز بعض أعماله يدخل كاجان ومعه خطيبته لوکاستا التى تلتقي ب��ولي للمرة الأولى فتخبره أنها كانت تعمل بإحدى المؤسسات لكنها فصلت لإهمالها ، ولا شعرت بالحاجة والعزوز جاءت تطلب شيئاً من المال لتسد رمقها ويساعدها على مواجهة أعباء الحياة . ولما طلبت من أجرسون الذى شاهد هذه المناقشة بينها وبين كولي أن يساعدها في الأمر ، أخبرها بأنه قد أحيل إلى المعاش ، وأن كولي لا يمكنه التصرف إلا بإذن السير كلود الذى يصر على أن يتصرف في مثل هذه المشكلات بنفسه . وهذا فإنه ينصحها بانتظاره . وبعد خروجها مع خطيبها يعلم كولي من أجرسون أنها فتاة مستهترة وأنها عبء ثقيل على كاهل السير كلود ، لكن أجرسون يختفى عليه حقيقة الأمر بأنها ابنة السير كلود غير الشرعية .

وفجأة تدخل الليدى إليزابيث في اللحظة التي فيها يهم أجرسون بالذهاب لاستقبالها في المطار ، ويعلم أجرسون والسير كلود أنها غيرت خطتها و جاءت بالقطار إلى محطة فيكتوريا بلندن ، ذلك أن صديقتها ميلدرد ديفيريل التى كانت معها في أوروبا وجاءت معها إلى لندن لا تهوى ركوب الطائرات ، فهى كثيراً ما تصاب بدوار في رأسها عند ركوب الطائرة . وييتظاهر أجرسون بأنه ترك الخدمة لاعتلال صحته ، وهنا تحملق الليدى إليزابيث في وجه كولي الذى سيخلفة ، وتتفرس فيه المرة بعد الأخرى ، ثم تنتقل في حديثها من موضوع إلى آخر دون أن يكون هناك أى ترابط بينها فهى مصابة بفقدان الذاكرة ، وقد سافرت إلى سويسرا للعلاج من هذا المرض النفسي . فهى تارة تتحدث عن

تناسخ الأرواح وعن النباییں ثم البصیرة والإلهام والأمور الخارجیة للعادة . وبخر وجهها ثم خروج أجرسون يخلو المکان لکولبی والسیر کلود الذى يقول لکاتبه إنه في صباه كان یھوی صناعة الخزف ، وإنه كان یتخد من الفن ذریعة للتخلص من عالم الواقع الماریر . فالفن في نظره هو المنفذ الوحید الذى نطل منه على عالم المثل ، لكن والده قد غير محى حياته فاتجه إلى الأعمال المالية . وبالنسبة لکولبی أيضاً فقد كان یھوی الموسيقى ، وكان بوده إشباع هذه الرغبة لكن الظروف لم تكن مواتية . وهنا نلمع التقاء دما في رغبة كل منهما بالحاجة لإشباع هذه الميول الفنية ، في إشباعها كما يقول السیر کلود « تطلع إلى عالم الرؤيا حيث الحقيقة الكلية كامنة . » وهو بالإضافة إلى ذلك يحتفظ ببعض القطع الخزفية الفنية في حجرة خاصة ينزله حتى إذا ما خلا لنفسه وتأمل في روتها وجمالها ازداد إيماناً بوجود الحالق وبقدرته على إبداع هذا الكون العجيب . وينخرج من هذه النشوة الروحية شعور فياض بالاتحاد مع عالم « الحقيقة » ويقبول عالم المرئيات على علاته بل واحتمال ما فيه من منغصات بصبر وأنانية . إن في التملل هروب من الواقع ، أما القدرة على الإعلاء فهي التسامي فوق الواقع . والعالم الذي هربت إليه اللیدی إليزابيث أو بالأحرى ذلك العالم الذي فرض نفسه عليها فرضاً ، هو عالم الخيالات وهو لا يمت للواقع بأدنى صلة ، فلا غرو إن ذهبت إليزابيث ضحية لتلك الهواجس التي تختلقها .

أما في الفصل الثاني فإننا ننتقل إلى مسكن کولبی وتعلم من الحوار بينه وبين لوکاستا أنها معجبة بشخصيته وأخلاقه وتلبیته لنداء الواقع حينما ترك هوايته الموسيقية المفضلة والتتحقق بوظيفته الجديدة ليعمل كاتباً للسیر کلود . إنها تحس براحةه النفسية وتصارحه بأنها تحسده عليها ، وتشعر أيضاً بأنه مسيطر تماماً على عالمه الداخلي الذى تطلق عليه باسم « البستان الخفي » الذى يهرع إليه كلما تعقدت الأمور واشتدت الأزمات . أما هي فلقد أصبحت حياتها كالريشة في مهب الرياح تتراقصها الأمواج يمنة ويسرة ، فهي تحس بوجودها وبكتانها بصعوبة

بالغة . وتتبين في آخر الأمر أن السبب في ذلك مرده إلى ما ينقصها من معرفة وإحساس بقيمة الفنون . فتطلب من كولي في إلخاج أن يدعوها إلى الحفلات الموسيقية بل ويلقنه شيئاً عن أصول الموسيقى وتطورها .

ترى هل هذا هو الفهم الصحيح لما تصبوا إليه أنفسنا لمعرفة « الحقيقة » ؟ لقد طمأن كولي لوكاستا على مسلكها في هذا الاتجاه ، واستراح فؤادها حينما عرفت منه أنها أحسن حالاً من غيرها في فهم تلك المشاكل . وأمام هذا الإنزعاع شعرت برغبة ملحة في داخلها أن تفصح له عن أسرارها إذ أنها ركزت فيه كل ثقها ، فتخبره بأنها ابنة السير كلود غير الشرعية ، وكيف أنها تكره والدتها بل وتحققها لسوء خلقها ، فلقد كانت تشرب الخمر وتلعب الميسر بالنقود التي كان يرسلها لها السير كلود شهرياً . فاستدانت والدتها واضطرت لتغيير مسكنها عدة مرات ، وأخيراً توفيت في نوبة من نوبات الإفراط في شرب الخمر ، ولم تتجاوز لوكاستا إذ ذاك سوى الثامنة من عمرها ، فتعهدتها أبوها بالتربيـة . ولما كبرت شعرت بمنظرات التحـجـل تلاحقها في كل مكان حتى أبوها كان لا يتصور رؤيتها أمامه . لقد نبذـها المجتمع ونفر منها ، وعاشت تلك السنوات الماضية في حسرة وألم إلى أن تعرف بها كاجان فأزال عنها تلك الغمة الثقيلة التي وطأت على قلبها وكانت أن تكتـم أنفاسها . ومع أنها شعرت بشيء من الراحة النفسية بعد خطوبتها إلا أن الإحساس بالماضي قد عاودها مرة أخرى ، وكلـما صـمـمت على الفرار منه ازداد ملاـحـقتـه إـليـاـها وـسـيـطـرـتهـ عـلـيـهاـ فيـ قـوـةـ وـعـنـفـوـانـ . وأمام يأسها رأت أن تفصح لكولي بكل شيء عن ماضيها .

وبدخول كاجان يعلم منه كولي أنه كان طفلاً لقيطاً لا يعرف أبويه ، وهذا فإنه يبذل جهد طاقته في سبيل أن يشعر المجتمع بوجوده وبكيانه . وهو الآن يشق طريقه بنجاح في مجال الأعمال التجارية والمالية بلندن . وبعد خروج كاجان وخطيبته تدخل ليدي إليزابيث وترى صورة معلقة على الحائط ذات إطار فضي ، فيخبرها كولي أنها صورة خالته التي قامت بتربيته ، ذلك أنه

لا يعرف أبيه ، فلقد كان هو الآخر طفلاً لقيطاً أيضاً وماتت والدته عقب ميلاده مباشرةً . وكانت حالته وتدعى مسر جازارد تسكن في بلدة تيدينجتون بالقرب من لندن ، وهي تعيش بمفردها بعد أن توفى زوجها ، فأخذت ترعاه إلى أن شب عن الطوق . وكان السير كلود يرسل لها شهرياً نفقات المعيشة والمصاريف المدرسية الالزمة لكوني .

إن الليدي إليزابيث تظن أيضاً أن كوني هو ابنها غير الشرعي من صديقها توني الذي افترسه خرتيت في تنجانينا ، وكانت قد عهدت بطفلها في ذلك الوقت لسيدة تدعى مسر جازارد في تيدينجتون أيضاً . كما أن كوني البالغ من العمر خمسة وعشرين عاماً يقرب من سن ابنها المفقود ، وهذا في أنها ترجع أن يكون كوني هو ولدها . وعلى ذلك يستدعي السير كلود مسر جازارد وأجرسون أيضاً لإثبات بنته كوني .

ويبدأ الفصل الثالث في منزل السير كلود وتدخل لوكاستا لتعلن زواجهما من كاجان ، وهنا يرجو أجرسون للعروسين حياة سعيدة ، ثم يعلم كوني من لوكاستا أنها اخت له وهي تنظر إليه على أنه شخصية تختلف كل الاختلاف عن بقية الأفراد الذين لا قهم في حياتها . وبمحاجة مسر جازارد يعلم الجميعحقيقة الأمر وأن الطفل الذي كانت تقوم بتربية لم يكن كوني ، ذلك أنها أرسلته منذ حداثته إلى جيرانها وهم عائلة كاجان حينما انقطع المبلغ الشهري الذي كان يصلها ل التربية الطفل ، وهي لا تعرف اسم والديه . أما سبب انقطاع هذا المبلغ فهو قتل توني في تنجانينا . وهو بالطبع ابن غير الشرعي للنبيلي إليزابيث وهو أيضاً خطيب لوكاستا .

أما بالنسبة لكوني فقد أذاعت مسر جازارد سراً جديداً عنه وهو أنه ابن الشرعي لها من زوجها هيربرت جازارد ولا يمت بصلة للسير كلود . ولإيضاح الأمر أخبرت السير كلود بأنها كانت حاملاً في الوقت الذي كان يتربّد فيه على أختها التي توفيت بعد قليل والختن في أحشائها . وكان السير

كلود في ذلك الوقت في كندا فلما عاد أخبرته بأن المولود طفله هو ، ذلك أن زوجها هيربرت توف ولم يترك لها شيئاً فانخرعت هذه القصة لكي ما ينفق كلود على المولود .

وبعد سماع كولي هذه الأخبار التي جاءت بها مسر جارارد تنحى عن وظيفته في مكتب السير كلود ككاتبه المؤمن ، إذ أن هذه الوظيفة لا تتناسب مع مواهبه الموسيقية . وفي الحال أخبره أجرسون بوظيفة خالية لعازف الأرغن في كنيسة جوشوا بارك ، فهو يسكن في هذه المنطقة وينصحه بالتقدم لهذه الوظيفة بدلاً من أن يعمل كاتباً . ويحس كلود بالأسى لرحيل كولي عنه بعد أن عقد عليه آملاً عريضة .

وأخيراً شعر كولي للمرة الأولى في حياته بدماء الحرية تدب في عروقه بعد أن تخلص من السير كلود ومكتبه وزوجته بانفعالاتها وهواجسها . وخرج من منزل كلود حراً طليقاً يسعى لكسب رزقه في غير تكلف مستجبياً لما تملئه عليه ميوله ورغباته . وقد وعده أجرسون في شجاعة وكرم أن يخل له حجرة في منزله ليقيم معه هو وزوجته إلى أن تستقر أموره .

* * *

هذه المسرحية أو بالأحرى هذه الملهأة تختلف اختلافاً بيناً عن المسريحات السالفة التي كتبها إليوت . ذلك أن عنصر الشر غير متصل في « حبكة » هذه الملهأة ، كما أن مبدأ تكفير الإنسان عن ذنبه الماضية لا يكون ركناً أساسياً فيها . وهي خالية أيضاً من الشعور بالإثم ومن الرغبة في التسامي والإفلاع عن حب الذات — وهذه العناصر كلها تزخر بها المسريحات السابقة . أما هذه الملهأة فإنها تتعرض لمشكلة السعادة الفردية وتحقيقها قد يكون تارة على حساب سعادة الآخرين كما هو الحال بالنسبة للسير كلود وكولي ، أو قد يكون باختيار الطريق المهني المناسب تارة أخرى كما ترك كولي وظيفته الأولى ليصبح عازفاً . وهي تعرض لنا أيضاً فكرة التعارض بين الواقعية والمثالية وتبيّن لنا الصعوبات

اللحمة التي تواجهنا في محاولة التوفيق بينهما ، ويتبين لنا ذلك في محاولة السير كلود وهو رجل الأعمال التوفيق بين مهامه المالية وميوله الفنية .

وهذه الملحمة تتعرض أيضاً لمشكلة اللقطاء من الوجهة الاجتماعية . وقد اشتق إليوت هذا الاتجاه من مسرحية أيون ليوربيديس . وأيون هو الابن غير الشرعي لإله الشمس والتطهير أبوللون من السيدة كريوسا التي تنتمي إلى عائلة نبيلة الأصل وهي زوجة إكسوتوس . وبعد مولد الطفل حمله هرميس رسول الآلهة وجاء به إلى أجاد المعابد حيث تولته العرافة المشرفة على المعبد ، وظنت والدته أن الوحوش الضاربة قد افترسته . وقد رأى أبوللون أن يهب الطفل لكريوسا وإكسوتوس لأنهم لم ينجبا أطفالاً ، فأمر العرافة أن تعطى الطفل لوالدته التي عرفته في الحال لأنه كان مقطعاً في اللقاح التي وضعته فيها . ولم يعلم إكسوتوس أن أيون هو الابن غير الشرعي لزوجته من أبوللون . ولما شب أيون عن الطوق تخبره والدته بأن أبوه هو الإله أبوللون . وهنا تنزل أثينا ربنة الحكمة عند الإغريق من علية سماها لتأكيد صحة الأنباء التي جاءت بها كريوسا .

ووجه الشبه بين الأسطورة الإغريقية وملحمة إليوت واضح كل الوضوح ، فكل من كولي وجاجان يمثل أيون ، والسير كلود هو إكسوتوس ، والليدي إليزابيث هي كريوسا ، ومسر جازارد هي العرافة التي سلمت أيون إلى كريوسا بناء على رغبة الإله أبوللون مما يذكرنا في ملحمة إليوت بجاجان الذي سلمته مسر جازارد لعائلة كاجان بعد أن قتل والده توفى في تنجانيقا .

لكن مسر جازارد تختلف عن العرافة في أنها خدعت السير كلود وسلمت منه أموالاً طائلة لمدة ربع قرن تقريباً على رغم أنها تقوم بتربية ابنه غير الشرعي ، ولو لا أنه استدعاه لحقيقة الأمر بناء على طلب كولي وليدي إليزابيث لما أزاحت الستار عن هذا الخداع . لقد تبين في آخر الأمر أن كولي هو ابنها الشرعي .

الفصل التاسع عشر

خلاصة الفن المسرحي عند إليوت

للدراما الكلاسيكية عند الإغريق طابعها التماضي الذي يصبحها بصيغة معينة إذ تتحكم فيها القدرية ، ومردها إلى صراع أبطالها ضد محتومات القدر كما في مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس . أما الدراما الشكسييرية فقد خفت فيها حدة القدرية إذ أن أبطال مسرحيات شكسبير لهم من الجاه والسلطان ما يمكنهم من تشكيل مستقبلهم ولكن داخل نطاق معين وحدود خاصة . أما الدراما في عصرنا الحاضر ففيها إتمام لفكرة الإرادة الحرة ، وتخالص من فكرة الحتمية التي لازمت المسرح قروناً عديدة . وهي تبرز لنا إلى حد بعيد صراع الأبطال ضد ذاتياتهم الخبيثة كيما تزدهر حرياتهم الإرادية ، وفي هذا يلقى إليوت المسؤوليات والتبعيات الخلقية على شخصيات مسرحياته ، في دحض بيكيرية عوامل الشر والإغراء في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» ، على سبيل المثال ، انتصار القوى الخير وإعلاء لفكرة الاستشهاد من أجل المبادئ والمثل السامية .

وفي «عودة ائتلاف العائلة» نجد محاولات هاري المتكررة لإفساح المجال أمام إرادته لتنمو في حرية كاملة وذلك في تخلصه من زوجته أثناء عودتها على البال مرة من أمريكا إلى إنجلترا ، وفي تنقله وترحاله بعيداً عن سيطرة والدته وحبها العميق لتقالييد ويشود . وما ساعد على هذا النمو ما قدمته أجياثا من غذاء روحي إذ وجدت أن التربة النفسية خصبة لتنمو الإرادة وتترعرع في مأمن من الحواجز الاجتماعية التي تعوقها وتعطل تقدمها .

وفي مسرحية «حفل الكوكب» تصل سيليا إلى هذه المرحلة من الإرادة الحرة بعد أن تركت إنجلترا ورحلت إلى جزيرة كنكانجا لخدمة أهل هذه الجزيرة

من الناحية الصحية ، ذلك أنهم يعيشون على الفطرة . وتبلور هذه الناحية في إقدامها على الموت بنفس راضية . وفي ذلك تعبير حي ناطق عن تكشف العناصر الخيرة في الشخصية الإنسانية فهذا يمثله البعث الجديد لها .

وفي مسرحية « الكاتب المؤمن » يتخد هذا البعث صورة فنية فالسير كلود يهوى الأوف الخفية ويروي في جمالها رفعة نفسية وتسامياً بعيداً عن المجرى المادي للحياة اليومية . كما يتمثل أيضاً في ترك كوابي وظيفته ككاتب ثم اشتغاله بالموسيقى ، في اقترابه من هذا الفن الرفيع لإحياء إرادته وإشاع لميوله .

ولكن هذه المأرب السامية وتلك النوايا المعقودة لم تتحقق إلا على حساب ما نحس به من انفصام في عرى « التكنيك » المسرحي ، إذ أنها نلحظ تقطعاً في أوصال الحبكة المسرحية ، فالمواقف العادلة التي تربطنا بالمجتمع الحاضر تعيس في منأى عن الأحداث الخارجية للعادة التي تتصل قارة بعالم الرمزية وتارة بدنيا الخلود . وفي هذا التزق بين أوصال الوحدة الكلية الواحدة عيب في دفين مع أن إلليوت قد كرس كل مجدهاته لزردrama الواقع بالأساس الإغريقية وبالمسرحيات الأخلاقية ومسرحيات الأعاجيب التي ازدهرت في العصور الوسيطة . وما ساعد على هذا الانفصام عدم ارتكاز الرمزية الدينية أو الروحية على أساس اجتماعية ، مما زاد في صعوبة الإمام بها في الموقف المسرحية المختلفة . كما أن إلليوت لم يفسح لها المجال لتنمو نمواً طبيعياً داخل المضامين الوجدانية والاجتماعية التي تحيا في كنفها وتعيش في وسطها .

وترتب على ذلك انفصال الشكل عن المضمون ، وجود عزلة واضحة بين النسق أو العبارة وما تحمله من معانٍ وإشارات رمزية . والنتيجة الختامية لكل ما تقدم أن اقتربت المعانٍ من التجريد مما ساعد على غموضها وإبهامها . ولعل ذلك مردٌ إلى عدم قدرته في معظم مسرحياته على الجمع بين الوجود والموقف الدرامي في محيط واحد وفي تعادلية تم عن اختلاط وامتزاج بين الطرفين كما نادى في نظريته عن « المعادل الموضوعي » . إن الوجود الذي يحس به هارى في

مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » يفوق بكثير تلك المواقف المتناثرة في ثناباً المسرحية والتي لم يتمكن إليوت من الإفصاح عنها ، وهذا هو بالضبط ما ووجهه إليوت من نقد لمسرحية « هاملت » ، فهذا السهم الذي مزق به مسرحية شكسبير قد أرتد إليه .

هذا إلى أن إليوت أراد أن يقحم بعض القيم على مسرحياته سواء كانت قيمًا إنسانية أم سماوية . وهذه القيم في حد ذاتها لا غبار عليها ولا غضاضة فيها ، لكنها لم تتفاعل مع المواقف والأحداث الدرامية ، فهي لم تكون جزءًا من كيانها ، ولم تتدخل مع عناصرها لتتزوج بها ثم تتحدد معها ، فتضاد قيمتها ، ويتبغض مضمونها ، فتبرز معاناتها ، ويتألق مغزاها .

لقد أراد إليوت أن يستعيض عن اضمحلال التزحفات الروحية في عصرنا الحاضر بالسعى وراء هذه القيم ، وبتشييد مضامينها على صرح ترتكز على أعمدة الرمزية ؛ لكن البناء في آخر الأمر قد تصدع إذ يعوزه تماسك الإنتاج الفنى الأصيل . ولعل ذلك مردہ في نهاية الشوط إلى وجود مستويات عدة داخل ثناباً المسرحية الواحدة . فها هي « الحقيقة » الحالدة التي تحس بها أجياثاً في قراره نفسها في مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » . وهنالك الأقرباء وأهل ويشوود الذين يؤمنون بمنطق الواقع ولا يقبلون سواه . ويدخل في ذمتهم بطبيعة الحال لدى الأم العجوز التي لا تحيد عن حبها للتملك والسيطرة قيد أئمة . ونظراً لتزاحم هذه المستويات كان من الصعب على الكاتب أن يصيّبها في قالب واحد وينسجها على منوال حكم الأوصال .

والسبب في ذلك هو أن فكرة ابتدال الحياة العادية قد سيطرت على عقلية إليوت وتملكت له وقواده . ولعلنا نحس إحساساً قوياً بوغيته من ناحية أخرى في أن يعلى من شأن الحياة الروحية ، لكنه لم يوفق في إرساء معالمها الدرامية ، فالمواقف والأحداث المسرحية التي تتصل بهذا اللون من الحياة يجب تجسيدها وصياغتها في قالب ملموس يكسبها نصرة وحيوية تساعد على إبرازها مسرحيًا ،

وهذا مما قصر عنه إليوت . فلقد اكتفى برفع دایة « الحقيقة » ، لكنها بدت باهتة لا تحمل لنا ما تستحقه من مغزى درامي يستند إلى عالم الواقع . فهذه « الحقيقة » تحييا في عقولنا ومخيلاتنا لكنها لا تبرتكز على الأحداث المسرحية التي تغذيها وتبعث في جوانبها مقومات الفن المسرحي .

* * *

أما من ناحية الأصالة اللغوية فقد بذل إليوت عدة محاولات في هذا المضمار للتوفيق بين موسيقى الشعر ولغة الحياة العادبة . ويرجع ذلك إلى محاولاته الأولى في كتاباته للمسرح كما في « سويني أجوانيستيس (١٩٢٦ - ٢٧)^(١) » التي كتبها على غرار الملهأ الإغريقي عند أرستوفانيس . وهي مشجاة (ميلودrama) يتهكم فيها إليوت على مقومات الحياة الحاضرة وما يحس به أهلها من فراغ وملل وبيوس . وكذلك أيضاً في مسرحية « الصخرة »^(٢) التي كتبها سنة ١٩٣٤ لجمع الأموال لبناء بعض الكنائس في لندن . ومع أنه وفق في محاولاته اللغوية في مسرحياته الأخيرة إلا أن النصر الكامل لم يكن حليفه . فلقد أدرك في نهاية تجاربه المسرحية أن هذا التوفيق اللغوي أمر صعب المنال ، وأن الخيوط الشعرية التي نسجها على منواله المسرحي في حاجة ملحة إلى تعديل وتغيير . ولا يتم هذا إلا إذا كان على أهبة الاستعداد للتخلص أكثر من ذلك عن بعض مستلزمات الشعر من نبرات وإيقاع ونسق وعبارة . ولعلنا نحس في هذا المضمار بالفارق الكبير بل والباون الشاسع بين « الرباعيات الأربع » والمسرحيات ، فالرباعيات غنية بثرائها اللغوي والفلسفي ، أما المسرحيات فالشعر فيها قد تشكل طوعاً للمقتضيات المسرحية من حوار واختلاف في الشخصيات إلى صراع وذروة وحبكة وختمة . ومع أن إليوت قد لاحظ هذه المستلزمات كلها إلا أنها نحس أن مشعل الشعر قد ظل وضاء إلى النهاية ، كما خففت رايته على حساب الموقف

المسرحية التي تعوزها الحركة والبساطة في التعبير بدلًا من تحميل الألفاظ بمضمون ومزى يصعب على جماعة المترجين الإمام به لأول وهلة . ويتحقق لنا هنا أن نردد ما قاله إليوت نفسه في نقده عن الشعر المسرحي في « فاوست » بحثيه وهو أن هذا الشاعر الألماني لم يوضح بالفكرة الفلسفية في سبيل دعم هذه الدراما ، بل اتخد الدراما أداة لإبراز فلسفته ، وهذا ما لا يتفق مع الخلق الفنى الأصيل . وإليوت أيضًا تعوزه هذه التضمينية في مسرحياته .

نصوص مختارة

من

مؤلفات إليوت

(النقد)

«إنني لا أنكر أننا قد نجزم بأن الفن قد يخدم أغراضًا بعيدة عنه ، لكننا لا نتطلب من الفن دراية بهذه المرادى . وهو يؤدى وظيفته على أحسن وجه طبقاً لنظريات القيم المختلفة على أساس عدم مبالاته بهذه النظريات . ومن الناحية الأخرى يجب أن يكون للنقد هدفاً وهو بالاختصار ما يبذلو لنا في تفسيره للأعمال الفنية وتقويمه للذوق الفنى . وعلى ذلك فالمعلم الخاصية بمهمة الناقد واضحة أمامه كل الوضوح ، ومن السهولة النسبية أن تتبين ما إذا كان قد قام بهذه المهمة بطريقة مرضية ، أو على وجه العموم ، علينا أن تتبين أي أنواع النقد صالحة وأيها طالحة .»

(«وظيفة النقد» — المقالات المختارة — ص ٢٤ - ٢٥)

..I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends, and indeed performs its function, whatever that may be, according to various theories of value, much better by indifference to them. Criticism, on the other hand, must always profess an end in view, which, roughly speaking, appears to be the elucidation of works of art and the correction of taste. The critic's task, therefore, appears to be quite clearly cut out for him; and it ought to be comparatively easy to decide whether he performs it satisfactorily, and in general, what kinds of criticism are useful and what are otiose.”

T.S. Eliot, “The Function of Criticism,” *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, pp. 24-25.

« لقد قام النقد في خلال الثلاثة عام الماضية بتعديل فروضه وأهدافه ، وسيتابع هذا الاتجاه مستقبلا . فهناك أشكال عديدة قد احتضنها النقد . وهناك جزء كبير من النقد عديم القيمة والفائدة ، إذ أن الكثيرين من الكتاب يعوزهم المعرفة عن الماضي والإحساس بمشاكل الحاضر . ولقد تأثر النقد قدماً بالدراسات الكلاسيكية وبنقاد إيطاليها . ظهرت عدة فروض عن طبيعة الأدب ووظيفته . وكان الشعر حينذاك فناً منفصلاً أو فناً له مطالبه المسرفة أحياناً . لكنه كان فن له مبادئه التي ثبّتت أقدامها أمام المدنيات والمجتمعات المختلفة . وكثيراً ما تأثر هذا الفن بظهور فئة اجتماعية جديدة ، فارتبط ارتباطاً غير وثيقٍ (في أبهى حالاته) بالكنيسة حيث وجدت الفئة التي تعنى ما تقتضيه من النفاذ اللاتينية واليونانية . وفي إنجلترا في القرن السادس عشر لاقت القوة النقدية الناتجة عن التناقض بين اللاتينية واللغة المحلية المقاومة الصحيحة . ومعنى بذلك أن القوى الجديدة التي ظهرت في عصر سبنسر وشكسبير قد حرّكت العقلية المحلية ولم تطغِ عليها ».) « أهمية الشعر والنقد » ص ٢٢ - ٢٤ (

“During three hundred years criticism has come to modify its assumptions and its purpose, and it will surely continue to do so. There are several forms which criticism may take; there is always a large proportion of criticism which is retrograde or irrelevant; there are always many writers who are qualified neither by knowledge of the past nor by awareness of the sensibility and the problems of the present. Our earliest criticism, under the influence of classical studies and of Italian critics, made very large assumptions about the nature and function of literature. Poetry was a decorative art, an art for which sometimes extravagant claims were made, but an art in which the same principles seemed to hold good for every civilisation and for every society; it was an art deeply affected by the rise of a new social class, only loosely (at best) associated with the Church, a class self-conscious in its possession of the mysteries of Latin and Greek. In England the critical force due to the new contrast between Latin and vernacular met, in the sixteenth century, with just the right degree of resistance. That is to say, for the age which is represented for us by Spenser and Shakespeare, the new forces stimulated the native genius and did not overwhelm it.”

« إن الناقد الفني الخالص : أى الناقد الذى يكتب ليفسر لوناً من الجلدة أو يعطى درساً لمخترق الفن ، إنما نطلق عليه اسم ناقد بالمعنى الضيق . فقد يخلل المدركات الحسية والبواعث المؤدية لها ، لكن مرماه محدود كما أن مرانه العقل لا يخلو من الأغراض والنوايا . ويسهل علينا أمام ضيق أهدافه أن نكتشف الخامس والضعف لانتاجه هذا ؛ ومثل هؤلاء الكتاب قلائل ، ولنقدهم أهميته في حدود إمكانياتهم . ويكتفينا في هذا الصدد أن نذكر اسم كامبيون . أما درايدن فقد فاقه في عدم ميالاته وخلوه من الأغراض (الذاتية) ، فيبين لنا حرية العقلية . ومع ذلك فإن درايدن أو أى ناقد أدبي في القرن السابع عشر — لم يكن حر الفكر إذ ما قورن برشوفوك على سبيل المثال . فهناك الاتجاه الدائم نحو التشريع أكثر من القيام بالأبحاث ومراجعة القوانين المقبولة أو قلبها رأساً على عقب ، لكننا في آخر الأمر نعيد بناء المادة نفسها . إن العقلية الحرة هي التي تكسر كل مجدها نحو البحث والاستقصاء » .

(« النابة المقدسة : مقالات في الشعر والنقد — ص ١١ - ١٢)

..The purely ‘technical’ critic — the critic, that is, who writes to expound some novelty or impart some lesson to practitioners of an art — can be called a critic only in a narrow sense. He may be analysing perceptions and the means for arousing perceptions, but his aim is limited and is not the disinterested exercise of intelligence. The narrowness of the aim makes easier the detection of the merit or feebleness of the work; even of these writers there are very few — so that their ‘criticism’ is of great importance within its limits. So much suffices for Campion. Dryden is far more disinterested; he displays much free intelligence; and even Dryden — or any literary critic of the seventeenth century — is not quite a free mind, compared for instance, with such a mind as Rochefoucauld’s. There is always a tendency to legislate rather than to inquire, to revise accepted laws, even to overturn, but to reconstruct out of the same material. And the free intelligence is that which is wholly devoted to inquiry.”

Ibid., *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. London 1920 — Reprinted 1957,
pp. 11-12.

«لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كى ما توحى لنا بأكير قسط مما أعنيه بلفظة ”كلاسيكي“، إنما هي كلمة ”النضج“... ولا وجود للكلاسيكية إلا حينما تنضج المدينة وحيثما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهي أيضاً ناتجة عن العقلية الناضجة . إن ما يكسبها صفة الكونية هي أهمية هذه المدينة وتلك اللغة وأيضاً العقلية الشاملة للشاعر بمفرده . . . ولعله من المتعذر أن نوضح معنى النضج أو على الأقل نجعله مقبولاً لغير الناضجين . . . وقد يتسمى الكاتب كفرد صاحب عقلية فذة ناضجة إلى فترة أقل منه نضجاً ، وهنا يكون إنتاجه أقل نضج تباعاً لذلک . وما النضج الأدبي إلا انعكاس لنضج المجتمع الذي تُخضّع عنه ذلك الإنتاج : والمُؤلف بمفرده — كما هو ظاهر في حالى شكسبير وفيرجيل — في استطاعته أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ؛ لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهّد أسلافه السبيل للمساته الأخيرة . وعلى ذلك فللأدب تاريخ رابض خلفه . ولستنا نعني بالتاريخ ذلك السجل

..If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term a 'classic', it is the word 'maturity' A classic can only occur when a civilization is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilization and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives it universality To make the meaning of maturity really apprehensible — indeed, even to make it acceptable — to the immature, is perhaps impossible A writer who individually has a more mature mind may belong to a less mature period than another, so that in that respect his work will be less mature. The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which it is produced: an individual author — notably Shakespeare and Virgil — can do much to develop his language : but he cannot bring that language to maturity unless the work of his predecessors has prepared it for his final touch. A mature literature, therefore, has a history behind it :

المدون فحسب ، ولا تكتس المخطوطات والكتابات من هذا الطراز أو ذاك فقط ، بل هو التقدم اللغوي وإن كان لا شعوريًا إلا أنه منتظم يعمل على تحقيق إمكانياته وطاقاته داخل حدوده » .

(« ما هو الكلاسيكي ؟ » ص ٤٠ - ٥٠)

a history, that is not merely a chronicle, an accumulation of manuscripts and writings of this kind and that, but an ordered though unconscious progress of a language to realize its own potentialities within its own limitations.”

Ibid., *What is a Classic?* The Presidential Address to the Virgil Society in 1944, published in *On Poetry and Poets*. New York 1957, pp. 54-55.

«لأنى أعني بالثقافة أولاً» ما يعنيه علماء الجنس البشري : وهى طريقة الحياة لأناس يعيشون معاً في مكان واحد . وتتصفح لنا ثقافتهم في فنونهم وفى نظامهم الاجتماعي ، وفي عاداتهم وتقاليدهم ودياناتهم . إلا أن هذه العناصر مجتمعة لا تكون الثقافة ، مع أنها غالباً ما تتحدث عنها كذلك بقصد المسؤولية . هذه هي المكونات التي تكون في بساطة تلك الأجزاء التي يمكننا بواسطتها ”تشریح“ الثقافة ، كما نشرح جسم الإنسان . وكما أن الإنسان لا يوجد بمجرد اجتماع الأجزاء المختلفة المكونة لجسمه البشري . فالحال كذلك بالنسبة للثقافة فهي ليست مجرد اجتماع الفنون والتقالييد والمعتقدات الدينية . فهذه المكونات تتفاعل بعضها مع البعض الآخر ، ولفهم إحداها على الوجه الكامل عليك أن تلم بها جميعاً . وهناك بطبيعة الحال ثقافات عليا وأخرى أقل منها ، وتنمية الفئة الأولى بوجه عام بطبعها الوظيفي . ويرتب على ذلك قولنا بأن هناك درجات ثقافية تفوق غيرها في المجتمع الواحد . وأخيراً يمكنك القول أيضاً بأن هناك أفراداً على جانب خاص من الثقافة . وعلى العموم فثقافة الفنان أو الفيلسوف تتميز

“By ‘culture’, then, I mean first of all what the anthropologists mean : the way of life of a particular people living together in one place. That culture is made visible in their arts, in their social system, in their habits and customs, in their religion. But these things added together do not constitute the culture, though we often speak for convenience as if they did. These things are simply the parts into which a culture can be anatomised, as a human body can. But just as a man is something more than an assemblage of the various constituent parts of his body, so culture is more than the assemblage of its arts, customs, and religious beliefs. These things all act upon each other, and fully to understand one you have to understand all. Now there are of course higher cultures and lower cultures, and the higher cultures in general are distinguished by differentiation of function, so that you can speak of the less cultured and the more cultured strata of society, and finally, you can speak of individuals as being exceptionally cultured. The

بوضوح عن ثقافة العامل في المترجم أو الحقل . وتحتختلف ثقافة الشاعر بعض الشيء عن ثقافة رجل السياسة . إلا أن هذه النواحي تعطينا الأجزاء المكونة لنفس الثقافة في المجتمع السليم ، ويتقابل في ذلك من الوجهة الثقافية الفنان والشاعر والfilisوف ورجل السياسة والعامل . لكنهم لا يشاركون في اتجاهاتهم الثقافية مع غيرهم من الناس الذين يشغلون مهنةً مماثلة في بلدان أخرى » .

(« ملاحظات في تعریف الثقافة » - ص ١٢٠)

culture of an artist or a philosopher is distinct from that of a mine worker or field labourer; the culture of a poet will be somewhat different from that of a politician; but in a healthy society these are all parts of the same culture; and the artist, the poet, the philosopher, the politician and the labourer will have a culture in common, which they do not share with other people of the same occupations in other countries.”

Ibid., Notes towards the Definition of Culture. London 1948 — Reprinted 1951, p. 120

« في عصر القلق ، العصر الذي فيه ذهل القوم بواسطة العلوم الجديدة . ذلك العصر الذي لا نسلم فيه إلا بالقليل من الفروض والخلفية والمعتقدات المشتركة بين القراء جميعاً . نجد أنه لا توجّه رقعة فكرية محظوظة علينا التنبّب فيها . إلا أننا نتساءل فيما بين هذه المتغيرات ، ما هي الأشياء ، إن وجدت . التي يمكن أن تكون مشتركة وعامة بالنسبة للنقد الأدبي ؟ لقد أكدت منذ ثلاثين عاماً ماضية أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي هي تفسير الأعمال الفنية وتقدير الذوق الفني . وقد يبدو في هذه العبارة شيء من التعاظم إذا ما وقعت على مسامعنا في سنة ١٩٥٦ . ويمكنني أن أصوغ هذا القول بطريقة أكثر بساطة وقبولاً لعصرنا الحاضر فأقول إن وظيفة النقد هي الارتقاء بفهم الأدب والاستمتاع به . . . ولـي أن أوـكـدـ هـذـهـ النـقطـةـ وهـىـ آنـىـ لـاـ أـعـتـدـ أـنـ الـاسـتـمـتـاعـ وـالـفـهـمـ عـلـيـتـانـ مـتـمـيزـتـانـ — إـحـدـاهـماـ وـجـدـانـيـةـ وـالـآخـرـيـ عـقـلـيـةـ . إـنـىـ لـاـ أـعـنـىـ بـالـفـهـمـ بـمـجـرـدـ التـفـسـيرـ وـلـوـ أـنـ تـفـسـيرـ ماـ يـعـكـنـ شـرـحـهـ هوـ فـيـ أـغـلـبـ الـأـحـوـالـ خـطـوـةـ مـبـلـغـيـةـ أـسـاسـيـةـ لـالـفـهـمـ . . . فـهـمـ قـصـيـدةـ ماـ بـعـثـابـةـ الـاسـتـمـتـاعـ بـهـاـ عـلـىـ أـنـ تـكـوـنـ أـسـبـابـ الدـاعـيـةـ لـذـلـكـ صـحـيـحةـ » .

(« حدود النقد » ... عن الشعر والشعراء - ص ١٢٧ - ١٢٨)

..In an age of uncertainty, an age in which men are bewildered by new sciences, an age in which so little can be taken for granted as common beliefs, assumptions and background of all readers, no explorable area can be forbidden ground. But, among all this variety, we may ask, what is there, if anything, that should be common to all literary criticism ? Thirty years ago, I asserted that the essential function of literary criticism was 'the elucidation of works of art and the correction of taste.' That phrase may sound somewhat pompous to our ears in 1956. Perhaps I could put it more simply and more acceptably to the present age, by saying to 'promote the understanding and enjoyment of literature.' I must stress the point that I do not think of enjoyment and understanding as distinctive activities — one emotional and the other intellectual. By understanding I do not mean explanation though explanation of what can be explained may often be a necessary preliminary to understanding . . . 'To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons.'

Ibid., "The Frontiers of Criticism," *On Poetry and Poets*, New York 1957, pp. 127-28.

« تقتصر مهمة الشاعر في عدم الإتيان بالانفعالات الجديدة . بل في الاستعمال العادي لها . وهو في صياغتها شعراً إنما يعبر عن الأحساس التي لا تقتصر على الانفعالات الواقعية على الإطلاق . وستؤدي الانفعالات التي لم يختبرها من قبل نفس الغرض المنشود كتلاط المألوفة . وعلى ذلك فإننا نعتقد أن القول بأن الشعر هو الوجودان الذي تسترجعه في هدوء . هو منطق غير صحيح . إنه ليس بالوجودان ، كما أنه حال من الاسترجاع والهدوء دون أن نشوء المعنى في ذلك . إنه تركيز ونخروج بشيء جليل من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات . وهي ليست خبرات على الإطلاق بالنسبة للإنسان العملي النشط . إذ أن هذا التركيز لا يتم شعورياً أو عمداً . وهذه الخبرات لا تسترجع ، وهي تتحدد في نهاية الأمر في جو قد يتسم بالهدوء لكونه مراعاة سلبية للحدث . وبطبيعة الحال ليست هذه هي القصة في تكاملها . فهناك جزء كبير يتم بطريقة شعورية ومتعمدة أثناء كتابة الشعر . وفي الحقيقة أن الشاعر الضعيف قد يقدم على كتاباته بطريقة لاشعورية في الموضع الذي يجلس به

‘The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that ‘emotion recollected in tranquillity’ is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not ‘recollected’, and they finally unite in an atmosphere which is ‘tranquil’ only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a general deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet

أن يكون شعوريًا ، أو شعوريًا في مواضع اللاشعور . وهذا العيبان يجعلان كتاباته شخصية . فالشعر ليس انطلاقاً للوحidan بل هروباً منه ، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية بل هروباً منها . ويعرف ذلك بطبيعة الحال أولئك الذين لهم شخصيات وانفعالات ، فهم يدركون ما يعنيه بالرغبة في الهروب من هذه الأشياء » .

(« التقاليد والموهبة الفردية » - المقالات المختارة - ص ٢١)

is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things."

Ibid., "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays*. London 1932 ~ Reprinted 1948, p. 21.

بالنسبة لعلم أو فن الكتابة الشعرية فقد تعلمت من قراءة «الجحيم» أن أعظم الأشعار هي ما كتبت في كلمات مختصرة اختصاراً كبيراً ، مع الصرامة التامة في استعمال الاستعارة والتشبيه وجمال الفظ ورونقه . ولأنني حينما أجزم بأنه يمكننا أن نتعلم من دانتي كيفية صياغة الشعر أكثر من أي شاعر إنجليزي ، فإني لا أعني بذلك أن طريقة دانتي هي الطريقة الوحيدة الصحيحة ، أو أن دانتي أعظم من شكسبير أو أعظم من أي شاعر إنجليزي آخر . ولعل أوضح ما أعنيه بتعديل آخر فأقول إن ضرر دانتي لمن يحاول صياغة الشعر أقل من ضرر شكسبير في هذا المضمار . إن غالبية الشعراء الإنجليز لا يمكن تقليلهم ، أما دانتي فهو على العكس من ذلك . وأنك إذا حاولت تقليل شكسبير فلن المؤكد به أنك ستخرج بلغة رنانة مفتولة مهوشة . إن لغة أي شاعر إنجليزي عظيم هي لغته الخاصة ، أما لغة دانتي فهي اللغة العاديّة في تكاملها .

(«دانتي» - المقالات المختارة - ص ٢٥٢)

..For the science or art of writing verse, one has learned from the 'Inferno' that the greatest poetry can be written with the greatest economy of words, and with the greatest austerity in the use of metaphor, simile, verbal beauty, and elegance. When I affirm that more can be learned about how to write poetry from Dante than from any English poet, I do not at all mean that Dante's way is the only right way, or that Dante is thereby greater than Shakespeare or, indeed, any other English poet. I put my meaning into other words by saying that Dante can do less harm to anyone trying to learn to write verse, than can Shakespeare. Most English poets are inimitable in a way in which Dante was not. If you try to imitate Shakespeare you will certainly produce a series of stilted, forced, and violent distortions of language. The language of each great English poet is his own language: the language of Dante is the perfection of a common language."

Ibid., "Dante", *Selected Essays*, p. 252.

إنه ليس من الضروري على الدوام أن يهتم الشعراء بالفلسفة أو بأى موضوع آخر . ويمكّننا أن نقول إنه يبدو لنا أن الشعراء في مدنيةتنا الراهنة كما هي في وقتنا الحاضر معقدون . كما أن هذه المدنية تتضمّن اختلافاً وتقييداً بيناً ، وهذا الاختلاف وذلك التقييد إذا ما تفاعلاً مع الإحساس المرهف فن المؤكد به أنهما سيؤديان إلى نتائج بيّنة وعقدة . ومن الواجب على الشاعر أن يكون أكثر شمولاً وتنويعاً وبعداً عن الطريق المباشر لكي ما يفرض معانٍ على لغته أو يخلعها عليها إن احتاج الأمر .

(«الشعراء الميتافيزيقيون» — المقالات المختارة — ص ٢٨٩)

‘It is not a permanent necessity that poets should be interested in philosophy, or in any other subject. We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.’

Ibid., “The Metaphysical Poets,” *Selected Essays*, p. 289.

« إن ما تعنيه قصيدة ما بالنسبة لمؤلفها هو ما تعنيه أيضاً بالنسبة للآخرين ، والحقيقة أنه ببعض الوقت لا يعلو الشاعر أن يكون قارئاً بالنسبة لمؤلفاته ، بعد أن نسي مغزاها الأصيل وما اعتبرى هذا المغزى من تغير إذا لم يكن قد نسيه . وعلى ذلك حينما أكد لنا رتشاردز أن قصيدة " الأرض الخراب " قد أحدثت انفصاماً تاماً بين الشعر والمعتقدات برمتها ، فإنني لست أهلاً لرفض هذا القول بأكثر من أي قارئ آخر . ولعلني أسلم بأحد أمرين وهو أن رتشاردز قد يكون خطئاً أو أنني لم أفهم ما يعنيه . وقد يعني هذا القول أن هذه القصيدة هي أول إنتاج يؤدي ما قد أداه الشعر في الماضي على أكمل وجه : ويصعب على أن أعتقد أنه يقصد أن يسنيغ على " هذا المديح الذي لا تستحقه ". وقد يعني أيضاً أن الموقف الحالى مختلف اختلافاً جذرياً عن أي موقف آخر قد أدى إلى إنتاج الشعر في الماضي : بمعنى أننا الآن لا نجد شيئاً نعتقد فيه ، فالاعتقاد نفسه قد انتسب . وهذا فرق قصيدي هى أول قصيدة تجاوبت تجاوباً صائباً مع الموقف الحديث

"What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning — or without forgetting, merely changing. So that, when Mr. Richards asserts that 'The Wsare Land' effects 'a complete severance between poetry and all beliefs' I am no better qualified to say No! than is any other reader. I will admit that I think that either Mr. Richards is wrong, or I do not understand his meaning. The statement might mean that it was the first poetry to do what all poetry in the past would have been the better for doing : I can hardly think that he intended to pay me such an unmerited compliment. It might also mean that the present situation is radically different from any in which poetry has been produced in the past : namely, that now there is nothing in which to believe, that Belief itself is dead; and that therefore my poem is the first to respond properly to the modern situation

ولم تدع مجالاً للافتعال . ويتبين لنا في هذا الصدد أن رتشاردز قد لاحظ أن
الشعر في استطاعته أن يخالصنا » .

(« أهمية الشعر والنقد » — ص ١٣٠)

and not to call upon Make-Believe. And it is in this connexion, apparently, that Mr. Richards observes that 'poetry is capably of saving us'."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London 1933 — Reprinted 1950. p. 130.

مختارات من الشعر

أغنية الحب لـalfred بروفروك

دعنا نمضي عبر الطرق الخاوية تقربياً .
 وقد عاد الناس يتمتمهم
 عن الليالي التي أمضوها في أرق في الفنادق الرخيصة
 وأصداف المحار في المطاعم التي كستها نشارة الخشب .
 والطرق التي تمتد بنا كالمناقشة المملة
 ذات النية العادرة
 فنقولك إلى السؤال الملح . . .
 أوه ، لا تسأل ، ما هو ؟
 دعنا نمضي ونتهي من زيارتنا .
 داخل الحجرة تجد النسوة في غدوهن وراحهن
 يتحدثن عن مايكل أنجلو .

The Love Song of J. Alfred Prufrock

Let us go, through certain half-deserted streets,
 The muttering retreats
 Of restless nights in one-night cheap hotels
 And sawdust restaurants with oyster-shells :
 Streets that follow like a tedious argument
 Of insidious intent
 To lead you to an overwhelming question...
 Oh, do not ask, 'What is it ?'
 Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
 Talking of Michelangelo."

Ibid., *Collected Poems* : 1909-1935. London 1958, p. 11.

« كلا ! لست بالأمير هاملت . ولم أخلق لأكون أميراً .
إني بالأحرى نديمه الذي له الفضل في
تحريث موكيه ، وابتلاء موقف أو موقفين ،
وإسداء النصح للأمير ، إذ يسعده ولا شئ أن أكون أداة سهلة ،
أكرم غيري ويسرنى أن أكون ذا نفع ،
داهية في السياسة ، حريص ودقيق إلى أبعد حد ،
يسهونى الأسلوب البراق ، لكننى قد أكون تملأ بعض الشئ ،
أحياناً قد أبعث على السخرية —
وأحياناً أخرى تكاد تحسيني مضحك الأمير » .

“No ! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be:
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous —
Almost, at times, the Fool.”

صورة سيدة

« والآن وقد تفتحت زهرة الليلك
فهي تملك أصيصاً منها في حجرتها
وتشنی واحدة منها بين أصابعها حينما تهم بالحديث .
”آه يا عزيزى ، أنت لا تدرك ولا تعرف
معنى الحياة ، أنت الذى تمسلك بها في قبضة يدك“ .
(ثم تشنی أعود الزهور في بطء وتناقل)
أنت الذى تدعها تفلت منك ، تدعها تتسرّب منك ،
والشباب قائمى ، لا يؤذب
بل تتفتح أساريره بالنسبة لواقف لا يراها .
وأنا أبسم أيضاً بطبيعة الحال .
وأواصل تناول الشاي » .

Portrait of a Lady

‘Now that lilacs are in bloom
She has a bowl of lilacs in her room
And twists one in her fingers while she talks.
‘Ah, my friend you do not know, you do not know
What life is, you who hold it in your hands’;
(Slowly twisting the lilac stalks)
‘You let it flow from you, you let it flow,
And youth is cruel, and has no remorse
And smiles at situations which it cannot see.’
I smile, of course,
And go on drinking tea.”

خواطر في ليلة عاصفة

«الساعة الثانية عشر
 على امتداد الطريق
 المماسك بالوحدة القمرية
 تسترق السمع للرقيقة القمرية
 التي تذيب بوطن الذاكرة
 وكل ما علق بها من روابط خالصة
 بتنسيها ودقائقها ،
 إن كل مصباح أمر به في الشارع
 يدب في نفسي كفرع مشئوم
 وخلال هاوية منتصف الليل الحالك
 تترنح الذاكرة
 كجنون يهز نبات الجيرانيوم الدايل .»

Rhapsody on a Windy Night

“Twelve o'clock.
 Along the reaches of the street
 Held in a lunar synthesis,
 Whispering lunar incantations
 Dissolve the floors of memory
 And all its clear relations,
 Its divisions and precisions,
 Every street lamp that I pass
 Beats like a fatalistic drum,
 And through the spaces of the dark
 Midnight shakes the memory
 As a madman shakes a dead geranium.”

الفتاة الباكية الصغيرة

« عليها أن تقف بأعلى درج في السلالم
وتنسج ثم تنسج أشعة الشمس في شعرها —
وتلقيها إلى الأرض
وتدبر ظهرها وفي عينيها أحجام وهروب
لكن عليها أن تنسج ثم تنسج أشعة الشمس في شعرها ». .

La Figlia Che Piange

“Stand on the highest pavement of the stair —
Lean on a garden urn —
Weave, weave the sunlight in your hair —
Clasp your flowers to you with a painted surprise —
Fling them to the ground and turn
With a fugitive resentment in your eyes :
But weave, weave the sunlight in your hair.”

جيرونتيون

« فكر جيداً

فيها عساه أن يعطيك التاريخ حينما يشرد الذهن
وإذا ما أعطى فإنه يمنع بسخاء مجلب لامحيرة
ففي العطاء ذبول للرغبة الجامحة . وقد يحيي العطاء متأخراً
فيها لا نؤمن به ، وقد ينحصر في الأمور التي ذوقنا بها .
ولكن هذه الأخيرة تحيا في مخيلاتنا فقط . فتحسّبها انفعالاً جديداً . وهو
كثير ما يمنع الضعفاء في سرعة فائقة ، ومن اليسر أن تتخلص مما تفكّر فيه
فيتولد الخوف من وراء هذا الإحجام » .

Gerontion

‘Think now

She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear.”

Ibid., p. 38.

الأرض الخراب

(لعبة الشطرنج)

« لقد انبعثت من الأواني المفتوحة المصنوعة من العاج والزجاج الملون رواائح عطرية غريبة ، ومن أنواع الدهان والمساحيق والسوائل العديدة التي اختلطت بعضها البعض فأغرت حاسة الشم بشذى عبيرها ، وقد حرکه النسم العليل الذي يهب من النافذة ، وتعالت كلها مع لهيب الشموع بعد أن تراحم دخانها على المشروبات الروحية فتلألأت المذاج المحفورة على السقف أما الأعشاب البحرية الضخمة المطعمية بالنحاس فقد توهجت بلونها الأخضر والبرقالي ، ووضعت داخل إطار من الأحجار الملونة وفي قصوبها الناعس تجد منظر الدرفل المحفور وهو يسبح » .

The Waste Land

‘In vials of ivory and coloured glass
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered, or liquid — troubled or confused
 And drowned the sense in odours; stirred by the air
 That freshened from the window, these ascended
 In fattening the prolonged candle-flames,
 Flung their smoke into the laquearia,
 Stirring the pattern on the coffered ceiling.
 Huge sea-wood fed with copper
 Burned green and orange, framed by the coloured stone,
 In which sad light a carved dolphin swam.”

Ibid., “A Game of Chess,” p. 64.

الأرض الخراب

(العظة النارية)

« ترافق بنا أيها النهر إلى أن أنهى من أغنىّي
 ترافق بنا أيها النهر لأنّي لن أناذى بأعلى صوتي ولن أطيل عليك الحديث.
 في لفحة من البرد سمعت خلفي
 قعقة العظام المتناثرة وهي تتردد بين آذاننا
 ها هو الفأر يتحرك بخفقة بين المزارع
 يجر بطنه الضامرة على الشاطئ
 حينما أقيمت شخصي في الجدول الراكد
 خلف مستودع الغاز في إحدى أمسيات الشتاء
 وأطلقت العنان افكري فتذكرت أخي الملك الذي تحطّمت سفينته
 والمدحى الملك الذي توفّ من قبله ». »

The Waste Land

“Sweet Thames, run softly till I end my song,
 Sweet Thames run softly, for I speak not loud or long.
 But at my back in a cold blast I hear
 The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.
 A rat crept softly through the vegetation
 Dragging its slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother’s wreck
 And on the king my father’s death before him.”

Ibid., “The Fire Sermon,” p. 68.

رماد الأربعاء

ترى هل تصلى الأخت المحجبة بين أشجار السرو النحيلة
 ملأجل الذين يسيئون إليها
 أولئك الذين أصحابهم الذعر ولم يقدروا على الاستسلام
 يتظاهرون بالإيمان أمام العالم لكنهم يكفرون بين الصخور
 في هذه البرية الأخيرة بين الصخور الزرقاء
 ها هي البرية وسط الحديقة والحدائق وسط البرية الحافة
 أنهم يبصرون من أفواههم البذور النابلة للتفاح
 آه يا قوى » .

Ash Wednesday

"Will the veiled sister between the slender
 Yew trees pray for those who offend her
 And are terrified and cannot surrender
 And affirm before the world and deny between the rocks
 In the last desert between the last blue rocks
 The desert in the garden the garden in the desert
 Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed
 O my people."

الرباعيات الأربع

(نورتون المحرقة)

« دعنا نهبط ، نهبط
إلى الوحدة المطلقة ،
إلى العالم ، وهو ليس بعالم على وجه التعبير
إنه الظلمة الداخلية .
الحرمان والتجرد من كل ملكية :
التحطم لعالم الحس ،
والخلاء عن عالم الخيال
والركود لعالم الروح ،
هذا هو أحد الطرق ، والطريق الآخر
هو نفسه الطريق الأول الذي لا يدفعنا إلى الحركة
بل إلى الابتعاد عنها ، كل ذلك والعالم
مندفع في تيار رغباته ومسالكه المعدنية
وماضيه ومستقبله » .

Four Quartets

·Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world.
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future.”

الرباعيات الأربع (كوكب الشرقية)

«إن منهـاـي في بدايـيـ . لقد انتـشـرت الضـيـاءـ
عـبـرـ الـحـقـولـ المـتـراـمـيـةـ ، وـتـرـكـتـ الطـرـيقـ الضـيـقـ
الـذـىـ تـغـطـيـهـ أـغـصـانـ الـأـشـجـارـ ، وـأـظـلـمـ الـمـكـانـ بـعـدـ الـظـهـيرـةـ ،
حيـثـ تـسـتـنـدـ إـلـىـ شـاطـئـ النـهـرـ بـيـنـماـ تـمـرـ العـرـبـةـ أـمـامـكـ ،
وـيـقـودـكـ هـذـاـ الطـرـيقـ حـتـىـ إـلـىـ الـقـرـيـةـ .
بـحـارـاتـهاـ الـكـهـرـبـيـةـ الـتـىـ تـبـعـثـ عـلـىـ الـغـفـلـةـ .
لـقـدـ اـبـتـلـعـتـ الـغـمـامـةـ الـدـافـقـةـ الضـيـاءـ الـمـقـبـضـةـ
فـلـمـ تـنـعـكـسـ عـلـىـ الـأـحـجـارـ الرـمـادـيـةـ .
وـزـهـورـ الـدـالـيـاـ تـغـطـ فـيـ سـكـونـهاـ الـمـطـبـقـ ،
تـتـسـتـرـ قـدـومـ الـبـوـمـةـ الـمـبـكـرـةـ .»

Four Quartets

'In my beginning is my end. Now the light falls
Across the open field, leaving the deep lane
Shuttered with branches, dark in the afternoon,
Where you lean against a bank while a van passes
And the deep lane insists on the direction
Into the village, in the electric heat
Hypnotised. In a warm haze the sultry light
Is absorbed, not refracted, by grey stone.
The dahlias sleep in the empty silence.
. Wait for the early owl.'

« إن أردت أن تصل هنالك (إلى الحقيقة)
 وإن كيانك الحقيقي ، من المكان الذي لست فيه ،
 عليك أن تتبع الطريق الحالى من الغشية .
 وإن أردت أن تعرف ما لا تعرفه
 فعليك أن تسلك طريق عدم المعرفة .
 وإن أردت أن تملك ما ليس في حوزتك
 عليك أن تتخذ الطريق البعيد عن حب التملك .
 وإن أردت أن تصل إلى المكان البائنى
 عليك أن تسلك الطريق الذي لست أنت فيه الآن .
 إن ما لا تعرفه هو الشىء الوحيد الذى تلم به
 وما تمتلكه هو ما تخسره فعلا
 وحيث توجد هو ما لا وجود للك فيه » ،
 (« كوكر الشرقية »)

Four Quartets

‘In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not,
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 In order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession.
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not.’’

الرباعيات الأربع

(جيدينغ الصغيرة)

« نحن نموت مع الأموات :
 انظر إليهم ، فقد رحلوا عنا ، ونحن راحلون معهم .
 ونولد أيضاً مع الموتى
 انظر إليهم ، فقد أفلوا راجعين . ونحن عائدون مسهم .
 إن لحظة الجنة تعادل في امتدادها
 لحظة القرب من شجرة السرو . والأمة التي ليس لها تاريخ
 لم تفلت من براثن الزمن ، إذ أن التاريخ هو نموج
 اللحظات الخالدة » .

For Quartets

· We die with the dying :
 See, they depart and we go with them.
 We are born with the dead :
 See, they return, and bring us with them.
 The moment of the rose and the moment of the yew-tree
 Are of equal duration. A people without history
 Is not redeemed from time, for history is a pattern
 Of timeless moments.”

Ibid., “Little Gidding,” p. 43.

مختارات عن الكتابة المسرحية

و

مقططفات من المسرحيات

«إنى أقول أن الدراما النثرية ما هي إلا منتج بسيط للدراما الشعرية . كما أننى أرى أن النفس البشرية في عنفوان انفعالاتها إنما تحاول أن تعبّر عن نفسها شعراً . والمسألة ليست بين يداى بل إنها على علماء الأعصاب أن يكتشفوا لنا السبب في ذلك ويبينوا لنا الصلة بين المشاعر والإيقاع . وعلى آية حال فإن النثر المسرحي يتوجه غالباً نحو تأكيد كل ما هو سطحي زائل . أما إذا أردنا أن نتجه إلى ما هو كوفي دائم فعلينا أن نعبر عنه شعراً .

(«حوار عن الشعر المسرحي » — المقالات المختارة — ص ٤٦)

“I say that prose drama is merely a slight by-product of verse drama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself in a verse. It is not for me, but for the neurologists, to discover why this is so, and why and how feeling and rhythm are related. The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse.”

Ibid., “A Dialogue on Dramatic Poetry,” *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, p. 46.

« سواء آثرنا استعمال النثر أو الشعر على المسرح . فهما وسليتان تؤديان إلى غاية واحدة . ومن وجهة ما نجد أن الفرق بينهما ليس كبيراً كما قد نظن . فاللغة التئيرية التي تتسلق بها شخص تلك المسرحيات التئيرية التي كتبت لها الحياة والتي قرأتها وأنتجتها مسرحياً الأجيال المتأخرة ، هي لغة تبعد في بجملها عن النصيرة الفظوية وعن نسق الحديث العادي وإيقاعه . . . كما يبعد الشعر تماماً . وقد يستمع أحد ذو حس مرهف من بين جماعة المتفرجين إلى النثر الفني الرافع في مسرحية ما ، ويقيمه على أنه أعظم من النقاش العادي ، إلا أنه لا ينظر إليه على أنه مختلف اختلافاً تاماً عن اللغة التي يتحدث بها ، فهذا مما يقيم بينه وبين الشخصيات التي يتصورها على المسرح حاجزاً منيعاً . ومن ناحية أخرى يتصدى الكثيرون منها للمسرحية التي يعلمون أنها مسرحية شعرية وهم يشعرون باختلاف بين . ومن المؤسف له أنهم يعودون القهقرى أمام الشعر ، كما أن إقدامهم عليه قد يبعث على الأسى ، فهذا معناه أنهم على أنسنة الاستعداد للتتمتع بالمسرحية وبلغتها كشيتين منفصلين . لهذا يجب أن يتم الأثر العام للأسلوب

"Whether we use prose or verse on the stage, they are both but means to an end. The difference, from one point of view, is not so great as we might think. In those prose plays which survive, which we read and produced on the stage by later generations, the prose in which the characters speak is as remote, for the best part, from the vocabulary, syntax and rhythm of (the) ordinary speech as verse is.

But while the sensitive member of the audience will appreciate, when he hears fine prose spoken in a play, that this is something better than ordinary conversation, he does not regard it as a wholly different language from that which he himself speaks, for that would interpose a barrier between himself and the imaginary characters on the stage. Too many people, on the other hand, approach a play which they know to be in verse, with the consciousness of the difference. It is unfortunate when they are repelled by verse, but can also be deplorable

والإيقاع في الأحاديث المسرحية ، سواء كانت نثرية أم شعرية ، بطريقة لاشعورية . . .

ولأنني أعتقد أنه يجب الاقتصاد في استعمال النثر في المسرحية الشعرية ما أمكن ذلك ، إذ أن الدراما الشعرية تعانى عوائق جمة . وعليينا أن نهدف إلى إيجاد لون من الشعر يمكننا بواسطته أن نقول كل ما نريد قوله . وإن وجدنا موقفاً لا يمكن إخضاعه لسلطان الشعر ، فهذا مردء إلى جمود في الشكل الشعري وإن كانت هناك مواقف لا يمكننا أن نصيغها شعراً ، فعلينا أن نطور هذا الشعر ، أو نتجنب إدخال مثل هذه المواقف . ومن الواجب علينا أن نعود جماعة المترجمين على الاستماع إلى الشعر إلى درجة فيها يكفووا عن الإحساس الشعوري بوجوده . كما أن إدخال الحوار النثري فيه تشتت لانتباهم من المسرحية إلى وسيلة التعبير عنها . وإذا كان للشعر ذلك المجال الربح وفي مقدوره أن يفصح عن ما نريد الإفصاح عنه : لما أطلقنا عليه شعراً في كل هذه الأحوال . إنه لشعر

when they are attracted by it — if that means that they are prepared to enjoy the play and the language of the play as two separate things. The chief effect of style and rhythm in dramatic speech, whether in prose or verse, should be unconscious

To-day, however, because of the handicap under which verse drama suffers, I believe that in verse drama prose should be used very sparingly indeed; that we should aim at a form of verse in which everything can be said that has to be said; and that when we find some situation which is intractable in verse, it is merely because (that) form of verse is inelastic. And if there prove to be scenes which we cannot put in verse, we must either develop verse, or avoid having to introduce such scenes. For we have to accustom our audiences to verse to the point at which they will cease to be conscious of it; and to introduce prose dialogue would only be to distract their attention from the play itself to the medium of its expression. But if verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be ‘poetry’ all the time. It will only be ‘poetry’ when the

خالص حينما يصل الموقف المسرحي إلى ذروة الحدة ، فيصبح الشعر إفصاحاً طبيعياً ، إذ أنه والحال كذلك بمعناه اللغة الوحيدة التي يمكننا أن نعبر بها عن انفعالاتنا .

(« الشعر والدراما » ص ١٢ - ١٥)

dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance, because then it is the only language in which the emotions can be expressed at all."

Ibid., *Poetry and Drama*. London 1951, pp. 12-15.

«إن المستوى الذي وضعه شكسبير هو النمو المتواصل من البداية إلى النهاية ، وهو النمو الذي يحدده باستمرار من حيث اختيار المغزى أو التكينيك المسرحي أو الشعري في كل مسرحية حالة شكسبير الشعورية والمرحلة الخاصة بنضجه الوجداني في ذلك الوقت . وليس في إيجاده للرجل المتكامل بأعظم مأثرة له أو أكثرها نضجاً بل هو بالأحرى النموذج الكلي الذي صاغه تتابع المسرحيات ؛ ومن هنا يمكننا أن نقول بكل ثقة وأمانة أن المعنى الكلي لأية مسرحية من مسرحياته لا ينطوي عليها وحدها . بل بالنسبة لوضعها في سلسلة كتاباته المسرحية ، أى بالنسبة لصلتها بغيرها من مسرحيات شكسبير المبكرة والمتاخرة . علينا إذن أن نلم بجميع مسرحياته قبل أن نحاول معرفة إحداثها . وإننا لا نجد أى كاتب مسرحي آخر في ذلك الوقت قد تمكّن من الاقتراب من هذا التكامل النموذجي ، سواء كان سطحياً أم عميقاً . إلا أن اقتراب الشعراء وكتاب المسرح من هذه الوحدة في إنتاج حياة بأكملها ، هو أحد المعايير التي تقاس بها عظمة الشعر والدراما» .

(«وجهات نظر» - ص ٦٢)

..The standard set by Shakespeare is that of a continuous development from first to last, a development in which the choice both of theme and of dramatic and verse technique in each play seems to be determined increasingly by Shakespeare's state of feeling, by the particular stage of his emotional maturity at the time. What is 'the whole man' is not simply his greatest and most mature achievement, but the whole pattern formed by the sequence of plays; so that we may say confidently that the full meaning of any one of his plays is not in itself alone, but in that play in the order in which it was written, in its relation to all of Shakespeare's other plays, earlier or later : we must know all of Shakespeare's work in order to know any of it. No other dramatist of the time approaches anywhere near to this perfection of pattern, of pattern superficial and profound; but the measure in which dramatists and poets approximate to this unity in a lifetime's work, is one of the measures of major poetry and drama." (From John Ford, 1932).

جريمة قتل في الكاتدرائية

هـ (أثناء قتل بيكيت بواسطة الفرسان نسمع إلى جماعة الكورس وهي تقول :)
 طهروا الهواء ! وطهروا السماء ! واغسلوا الرياح ! وافصلوا الحجر عن الحجر
 واغسلوهم جميعاً .
 فالأرض قد تلوث ، والماء قد تلوث ، ونحن جميعاً قد تخضبنا
 بالدماء مع حيواناتنا .
 أمطار الدماء قد أعمت عيناي . أين هي إنجلترا ؟
 وأين هي كنت ؟ وأين كنتيربرى ؟
 أوه . في الماضي البعيد ، وفي تجراي في الأرض التي تنسج
 أغصاناً عارية : إن هشمتها فإنها تدمى ، إن لا تجول
 في أرض الأحجار الخالفة : إنها تدمى إن لمستها .

Murder in the Cathedral

(While the Knights kill him, we hear the Chorus)

Clear the air ! clean the sky ! wash the wind ! take stone from stone
 and wash them.

The land is foul, the water is foul, our beasts and ourselves defiled
 with blood.

rain of blood has blinded my eyes. Where is England ? where is
 Kent ? where is Canterbury ?

far far far far in the past; and I wander in a land of barren boughs :
 if I break them, they bleed; I wander in a land of dry stones : if
 I touch them they bleed.

كيف أعود إلى الفصول الوداعة الماءة !
 يا ليل امكث معنا ، ويَا شمس قفي هنا ، ويَا فصل السنة اركض مكانك ،
 حتى لا يشرق علينا يوم آخر ، ولا يطالعنا الربيع .
 هل لي أن أحدق النظر ثانية في وضح النهار بمرئياته العادية ،
 لأراها كلها مخصوصة بالدماء خلال ستار
 من الدماء المتتساقطة ؟
 إننا لا نريد شيئاً كهذا قد حدث .
 لقد أدركنا الفاجعة المستترة
 والخسارة الفردية ، والبؤس الخيم ،
 ونحن نحيا في تناقض :
 إن الرعب أثناء الليل ينتهي إلى الحدث اليومي ،
 والفزع أثناء النهار مآل النوم ،
 أما جابة الحديث في السوق ، والأيدي التي أمسكت بالمقانس .
 والليل الذي تجمع فيه الرؤاد ،

How how can I ever return, to the soft quiet seasons ?
 Night stay with us, stop sun, hold season, let the day not come, let the
 spring not come.
 Can I look again at the day and its common things, and see them all
 smeared with blood, through a curtain of falling blood ?
 We did not wish anything to happen.
 We understood the private catastrophe,
 The personal loss, the general misery,
 Living and partly living;
 The terror by night that ends in daily action,
 The terror by day that ends in sleep;
 But the talk in the market-place, the hand on the broom,
 The night-time heaping of the ashes,

والوقود الذي وضع في مطلع المellar ،
فهذه كلها فعال تحد من آلامنا » .

(« جريمة قتل في الكاتدرائية » — ص ٧٦ - ٧٧)

The fuel laid on the fire at daybreak,
These acts marked a limit to our suffering.''

Ibid., *Murder in the Cathedral*. London 1953, pp. 76-77.

عودة ائتلاف العائلة

أجاثا

هنا يكمن الخطر . هنا الموت . هنا وليس في أي مكان آخر .
 فما لا شك فيه أن الحشرجة المريدة تكمن في غير هذا المكان ، حيث نبذ العالم
 والميلاد والحياة . لقد عبر هاري التخوم الفاصلة
 هناك حيث للخطر والطمأنينة معنيان مختلفان .
 وهو لن يعود ثانية . وهذه هي ميزةه .
 ألهل تظنين أنني مسؤولة
 عن إغراء الناس لعبور هذه التخوم ؟ لن يقدر أحد أن يفعل هذا
 وأى فرد يعرف ذلك فهو لا يستطيع أيضاً .
 وأعني بهذا الفرد من اعتبرته الشكوك العابرة عما هو هناك .
 إلا أن هاري قد عبرها : وعليه أن يتبع المسير .
 والموت بالنسبة له رابض على هذا الجانب .

The Family Reunion

Agatha

"Here the danger here the death, here, not elsewhere;
 Elsewhere no doubt is agony, renunciation,
 But birth and life, Harry has crossed the frontier
 Beyond which safety and danger have a different meaning.
 And he cannot return. That is his privilege.
 For those who live in this world, this world only
 Do you think that I would take the responsibility
 Of tempting them over the border ? No one could, no one who knows,
 No one who has the least suspicion of what is to be found there.

فانظر والطمأنينة بالنسبة لهما معنيان آخريان .
وهما^(١) قد أوضحا له هذه الحقيقة . وأنا الذي شاهدتهما
يجب أن أعتقد فيهما .

مارى

أوه ! . . . هكذا . . . لقد شاهدتهما أنت أيضاً !

أجاثا

وعلينا جميعاً أن نرحل ، كل منا إلى وجهته الخاصة ،
أنت وأنا وهارى .

ومن المحتمل أن أتقابل معي ثانية يا عزيزتي
في تجوالنا في الأرض المحيطة
بين عالمين .

(١) أي العينان اللتان ترمان إلى الحقيقة .

But Harry has been led across the frontier: he must follow;
For him the death is now only on this side,
For him, danger and safety have another meaning.
'They' have made this clear. And I who have seen them must believe
them.

Mary

Oh !..... so..... you have seen them too !

Agatha

We must all go, each in his own direction,
You, and I, and Harry. You and I,
My dear, may very likely meet again
In our wandering in the neutral territory
Between two worlds.

مارى

حينئذ ستساعدني !

أتذكرين ما قلته لك ذلك المساء ؟

لقد أدركت أنني كنت صائبة : وطلبتي مني أن أتحلى بالصبر من أجل هذه النتيجة — هذه النتيجة وحدها . وقد افترضت أنني لم أكن جادة حينذاك ،

لكنني أعني ما أقوله الآن . وطبعي قد فات الأوان

لكي ما أكتسب شيئاً : وكان من الواجب أن أعرف ذلك
 لأنني أعتقد أن كل شيء قد انتهى قبل بدايته ،

لكنني خدعت نفسي . ما كنت أعرف أن الأمر يحتاج إلى كل هذه السنوات
 لكي ما أعلم أنني في حكم الأموات ! وعليك أن تساعدني .

لأنني سأرحل . وإن كنت افترضت أن الوقت متاخر للغاية
 لكي ما أسعى في الحصول على خلاصي ؟

Mary

Then you will help me !

You remember what I said to you this evening ?

I knew that I was right : you made me wait for this —

Only for this. I suppose I did not really mean it

Then, but I mean it now. Of course it was much too late

Then, for anything to come for me : I should have known it;

It was all over, I believe, before it began;

But I deceived myself. It takes so many years

To learn that one is dead ! So you must help me.

I will go. But I suppose it is much too late

Now, to try to get a fellowship ?

إيمي

وهكذا ستتركوني جمِيعاً ؟
 كسيدة مسنة تعيش بمفردها في هذا المنزل الاعن .
 سأترك الخواطط تتداعى . ولمَ أعبأ
 بالاحتفاظ بالقرميد على السقف ، وأصارع الجو في غير نهاية ،
 وأقاوم الرياح ؟ أناضل الضرائب المتصاعدة
 والعشور والإيجارات التي لم تدفع ؟ أغذى استهاراتي المالية
 بالأمسيات التي أقضيها في يقظة وبالحسابات المشاققة
 مع الحامى وال وسيط والوكيل ؟ لمَ كل هذا ؟
 ليس من شأن الجسد الذي توارى في الثرى
 أن يعبأ بصيانة كل ذلك . دع الرياح والأمطار تعبأ بها » .

(« عودة ائتلاف العائلة » - ص ١٢٠ - ١٢٢)

Amy

So you will all leave me !
 An old woman alone in a damned house.
 I will let the walls crumble. Why should I worry
 To keep the tiles on the roof, combat the endless weather.
 Resist the wind ? fight with increasing taxes
 And unpaid rents and tithes ? nourish investments
 With wakeful nights and patient calculations
 With the solicitor, the broker, agent ? Why should I ?
 It is no concern of the body in the tomb
 To bother about the upkeep. Let the wind and rain do that.”

Ibid., The Family Reunion. London 1939, pp. 120-22.

حفل الكوكتيل

رايلي

حيثما تقابلت مع مس كوبلسون للمرة الأولى في هذه الحجرة
رأيت صورتها وهي واقفة مجسمة أمامي خلف الكرسي
نعم ، صورة سيليا كوبلسون بمحياها الذي ارتسمت عليه علامات الدهشة
كتلث الدلائل التي تظهر أثناء المدائق الخمس الأولى عقب الوفاة المفجعة .
ترى هل أجهدتك لسرعة تصديق يا ممز تشيرلين ؟
إنني أطلب منك أن تنسحبي صدرك لا قرارني هذا
وهو أن الإلحاد المفاجئ في بعض العقول
يعبر عن نفسه تلقائياً بواسطة الصور .
إن هذه الحالة تحدث لي أحياناً — فلقد اتضحت أمامي
منظر هذه الفتاة التي كتب لها الموت .

The Cocktail Party

Reilly

When I first met Miss Coplestone, in this room,
I saw the image, standing behind her chair,
Of a Celia Coplestone whose face showed the astonishment
Of the first five minutes after a violent death.
If this strains your credulity, Mrs. Chamberlayne,
I ask you only to entertain the suggestion
That a sudden intuition, in certain minds,
May tend to express itself at once in a picture.
That happens to me, sometimes. So it was obvious
That here was a woman under sentence of death.

فهذا هو مستقبلها . وكان السؤال الذى راودنى حينذاك هو :
أى لون من ألوان الموت سيكون نصيبها ؟ لكنى لم أعرف له إجابة .
فسلك حياتها الذى يؤدى إلى الموت
كان رهناً لاختيارها هى ، ومع عدم علمها ب نهايتها
إلا أنها اختارت لنفسها طريقة هذا الموت . فنحن نعلم هذا الاختيار .
لكننى لم أعلم حينذاك أنها ستموت هذه الميزة ؟
كما أنها هي لم تعلم ذلك أيضاً . وكل ما أمكننى القيام به
هو أن أهيئ لها الطريق .
والطريق الذى سلكته قد أدى إلى الموت .
ولأن اعتبرت طريقة موتها هذالم تكن سعيدة ، فأى موت كان كذلك ؟

إدوارد

أتعنى أنها لم تتألم كغيرها من الأشخاص العاديين
لأنها اختارت لنفسها طريقة موتها ؟

That was her destiny. The only question
Then was, what sort of death ? I could not know;
Because it was for her to choose the way of life
To lead to death, and, without knowing the end
Yet choose the form of death. We know the death she chose.
I did not know that she would die in this way;
'She' did not know. So all that I could do
Was to direct her in the way of preparation.
That way, which she accepted, led to this death.
And if that is not a happy death, what death is happy ?

Edward

Do you mean that having chosen this form of death
She did not suffer as ordinary people suffer ?

رائيلي

ليس هذا هو ما أعنيه . إنه بالأحرى عكس ذلك .
 إنني أقول إنها قد قاست كما تقاسى
 في الخوف والألم والأشمئزاز — وكلها معاً —
 وفي إحجامها الجسدي لتصبح ذات قيمة روحية
 إنني أقول إنها قد قاست أكثر من غيرها ، لأنها كانت أكثرهم علماً
 بما يدور حولها . ودفعت أغلى ثمن
 في معاناتها . فهذا جزء من الإطار العام للمسألة .

لافينيا

لشد ما قد عانت سكرات من الموت قبل ذلك
 فإني لا أعرف شيئاً عن حياتها طوال الستين الماضيتين .

Reilly

Not at all what I mean. Rather the contrary.
 I'd say that she suffered all that we should suffer
 In fear and pain and loathing — all these together —
 And reluctance of the body to become a 'thing'.
 I'd say she suffered more, because more conscious
 Than the rest of us. She paid the highest price
 In suffering. That is part of the design.

Lavinia

Perhaps she had been through greater agony beforehand.
 I mean — I know nothing of her last two years.

رایلی

هذا يدل على بصيرتك النفاذة يا مسز تشمبرلين ؟
 فلمحاتنا عن مثل هذه الخبرة تظهر لنا
 في الأساطير والرؤيا . وحدثنا عنها
 يتطرق إلى الكلام عن الظلمة والتيه والفرع .
 لكن هذا العالم لا يحمل محل عالمنا الذي نعيش فيه .
 أتظن أن الناسك في الصحراء
 الذي ينوع بحمل الشرور على كتفيه
 يقاسي من الجحود والبرطوبة والعراء
 وتعب الأمعاء ، والخوف من الأسد .
 والتعرض للزمهرير ليلاً والحرارة نهاراً ، أيقاسي منها كلها أكثر منا ؟

Reilly

That shows some insight on your part, Mrs. Chamberlayne:
 But such experience can only be hinted at
 In myths and images. To speak about it
 We talk of darkness, labyrinths, Minotaur terrors.
 But that world does not take the place of this one.
 Do you imagine that the Saint in the desert
 With spiritual evil always at his shoulder
 Suffered any less from hunger, damp, exposure,
 Bowel trouble, and the fear of lions,
 Cold of the night and heat of the day, than we should ?

إدوارد

إن كان ذلك صحيحاً بالنسبة لسيلا
فلا بد وأننا قد خللنا الصواب .
ونحن جميعاً متصلون بهذا الخطأ .
وبالأصل عن نفس فلا يساورني الشك أنني قد أخطأت .

رايلي

دعني أزيل عن فكرك غمة واحدة
عليك أن تهرب من إحساسك بأنها
مسئوليتك وحدك .

إدوارد

لشد ما راودني هذا الشعور
بطريقة أو أخرى .

Edward

But if this was right — if this was right for Celia
There must be something else that is terribly wrong.
And the rest of us are somewhat involved in the wrong.
I should only speak for myself. I'm sure that I am.

Reilly

Let me free your mind from one impediment :
You must try to detach yourself from what you still feel
As your responsibility.

Edward

I cannot help the feeling
That, in some way ,my responsibility

فسيهليتي تفوق بكثير مسئولية جماعة من الوحش الآدميين
قد أصابها مس في عقولها .

لأفينيا

أوه يا إدوارد ، إنني أعرف ذلك ! وأعرف فيها تفكرا !
ترى هل سيربحك شعوري أنا أيضاً بالإثم ؟

رائيلي

إن حكم علينا طبقاً
لأقوالنا وفعالنا ، وطبقاً لما تخفيه نياتنا
وما يفوق تفكيرنا المحدد
عن أنفسنا وعن غيرنا ، فلا بد من إدانتنا جميعاً .
وأنت يا مسز تشيرلайн ، لشد ما راودني قرار قد اتخذته من قبل
وأعني به شفاء المريض أو نكسته —
ولعلني أتخذ قراراً خطأ في بعض الأحيان .

Is greater than that of a band of half-crazed savages.

Lavinia

Oh, Edward, I knew ! I knew what you were thinking !
Doesn't it help you, that I feel guilty too ?

Reilly

If we all were judged according to the consequences
Of all our words and deeds, beyond the intention
And beyond our limited understanding
Of ourselves and others, we should all be condemned.
Mrs. Chamberlayne, I often have to make a decision
Which may mean restoration or ruin to a patient —
And sometimes I have made the wrong decision.

إنكم تلومون أنفسكم لأنكم تعتقدون
أن موت مس كوبلسون كان هباء
كما يراودكم الاعتقاد بأن حياتها أيضاً كانت هباء
لأنكم تلومون أنفسكم . إنها لظافرة متصرة .
لكنني لم أعد مسؤولاً عن نصرتها
كما أني أشارككم المسئولية في موتها .

لافينيا

ويع ذلك فلن أكف عن توجيه اللوم إلى نفسي
لطالما عاملتها بجفاء . . . وبخقد مقيد .
نعم ، ستظل صورتها في تلك اللحظة .
التي نطقت فيها بكلمة الوداع . منذ ستين عالقة بخيالي .

(« حفل الكوكنيل » ص ١٦٠ - ١٦٣)

As for Miss Coplestone, because you think her death was waste
You blame yourselves, and because you blame yourselves
You think her life was wasted. It was triumphant.
But I am no more responsible for the triumph —
And just as responsible for her death as you are.

Lavinia

Yet I know I shall go on blaming myself
For being so unkind to her so spiteful.
I shall go on seeing her at the moment
When she said good-bye to us, two years ago.”

Ibid., *The Cocktail Party*, London 1950 -- Reprinted 1953, pp. 160-63.

الكاتب المؤمن

كولي

لأنى مستعد أن أخبرك بكل شيء عن نفسي ،
لكنك تعرفين معظم الأخبار عن
إما من المعلومات التي أخبرتك بها
أو ما قاله لك كيجان أو السير كلود .

لوكاستا

لم يخبرني كلود بأى شيء عنك ،
إنه لا يتحدث كثيراً . أما عما قاله كيجان —
فإنى أوثر سمعاه منك أنت .

The Confidential Clerk

Colby

“I’d gladly tell you everything about myself;
But you know most of what there is to say
Already, either from what I’ve told you
Or from what I’ve told B.; or from Sir Claude.

Lucasta

Claude hasn’t told me anything about you;
He doesn’t tell me much. And as for B. —
I’d much rather hear it from yourself.

كولي

هناك شيء واحد لا يمكنني أن أخبرك به .
فالظروف ليست مواتية بعد . وليس في مقدوري أن أبيع به .
وهذا الشيء يتصل بوالدي .

لوكاستا

أوه . لقد فهمت .
ما كنت أظن أن تلك المسألة لها هذه الأهمية .
لكنني سأخبرك بكل شيء عن والدي :
سأوضح لك عن الأمر بأكمله .

كولي

أفهل هذا يعنيانا أيضاً ؟

Colby

There's only one thing I can't tell you.
At least, not yet. I'm not allowed to tell.
And that's about my parents.

Lucasta

Oh, I see.
Well, I can't believe that matters.
But I can tell you all about 'my' parents :
Does that matter, either ?
At least, I'm going to.

Colby

Does that matter, either ?

لوکاستا

نعم ، إنه يعنينا بطريقة ما . فمنذ لحظات مضت
قلت لي بذكائك وفطنتك إنه حينما تقابلنا للمرة الأولى
لاحظت أنني بذلت جهد طلاقى لأنها أثراً زائفاً عن نفسي
وأود أن أخبرك الآن لما أقدمت على ذلك .

ولتشد ما نجحت هذه الخطة مع الكثيرين من قبلك :
الدرجة أن خلق مثل هذا الأثر أصبح لازمة من لوازى
وأصبح كيungan معييناً لي في هذا المضمار —

فلقد غدرى هذا الأثر ودفعه إلى الأمام . لكنه لا يعتقد فيه بكل قواه .
وهو يعرف كل شيء عنى ،
ويعلم أن ما يظنه بعض الناس عنى غير صحيح .

کولبی

وأى شيء غير صحيح ؟

Lucasta

In one way, it matters. A little while ago
You said, very cleverly, that when we first met
You saw I was trying to give a false impression.
I want to tell you now, why I tried to do that.
And it's always succeeded with people before :
I got into the habit of giving that impression.
That's where B. has been such a help to me —
He fosters the impression. He half believes in it.
But he knows all about me, and he knows
That what some men have thought about me wasn't true.

Colby

What wasn't true ?

لوکاستا

إني خليلة كلود
أو كنت كذلك إلى أن خطبني كيجان.

كولبى

إني لم أفك في ذلك قط !

لوکاستا

لم تفك في ذلك !
فليس هناك من كثيرين يفكرون هذا التفكير .
ولست أدرى ما إذا كان هذا أيضاً هو نفس الشيء بالنسبة لكيجان . إنه كريم الخلق .
ولا أعتقد أنه سيعير الأمر اهتماماً . لكنه ذكي أيضاً ؟
إذ أمكنه أن يعرف الحقيقة منذ اللحظة الأولى .

Lucasta

That I was Claude's mistress —
Or had been his mistress, palmed off on B.

Colby

I never thought of such a thing !

Lucasta

You never thought of such a thing !
There are not many men who wouldn't have thought it.
I don't know about B. He's very generous.
I don't think he'd have minded. But he's very clever too;
And he guessed the truth from the very first moment.

كولي

ولكن ما هذا الذي يهمنا معرفته ؟

لوكاستا

ستسخر مني إن أخبرتك
إنني ابنة كلود

كولي

ابنته !

لوكاستا

نعم ابنته . أوه إنها لقصبة خسيسة .
لشد ما كنت أكره والدتي وأميتها . وما كنت أحوال

Colby

But what is there to know ?

Lucasta

You'll laugh when I tell you :
I'm only Claude's daughter.

Colby

His daughter !

Lucasta

His daughter. Oh, it's a sordid story.
I hated my mother. I never could see

أن كلود قد وقع في حبائلها . أوه ، يا لها من ذكريات عن طفولتي —
 فلقد قضيت حياتي بين المساكن البالية
 أطرب خارجاً حينما تعللت شكوى الجيران .
 وبطبيعة الحال كان يرسل لها كلود النقود ، وهي إعانة منتظمة ،
 ولكن لم تعنا كثيراً القيمة التي كان يرسلها :
 إذ كانت دائماً تنفد بعد قليل
 في شراء المشروبات الروحية وفي المراهنة ، كما أظن .
 وإنني أعرف جيداً قيمة المدخل الذي ازداد
 حينما طردتني خارجاً . وكثيراً ما كنت حبيسة المدلاّب .
 ولم أتجاوز حينذاك الثامنة من عمري
 وقد وافتها المنية في نوبة من نوبات السكر الشديدة .
 ثم تعهد بي كلود . وكان ذلك من حسن طالعى .
 وكانت قد كبرت بعض الشيء لأذكر كل ما حدث .

How Claude had ever liked her. Oh, that childhood —
 Always living in seedy lodgings
 And being turned out when the neighbours complained.
 Oh of course Claude gave her money, a regular allowance
 But it wouldn't have mattered how much he'd given her:
 It was always spent before the end of the quarter
 On gin and betting, I should guess.
 And I knew how she supplemented her income
 When I was sent out. I've been locked in a cupboard !
 I was only eight years old
 When she died of an 'accidental overdose'.
 Then Claude took me over. That was lucky.
 But I was old enough to remember too much.

كولي

فأنت ابنة كلود !

لوکاستا

أوه ، لا تدع مجالاً للشك في ذلك .
إنني متأكدة من أنه كان يود أن يكون هناك مجال للشك .
وكثيراً ما كان يعاملني برفق . لكن وجودي كان يذكره دائمًا
بما يود أن ينساه .
« فترة من السكون »

لم لا تقول شيئاً ؟ أفهم صدمتك ؟

كولي

صدمتني ؟ كلا . نعم . إنك لا تدركين .
إنني أود أن أشرح لك الموقف . لكن الفرصة ليست مواتية بعد .

Colby

You are Claude's daughter !

Lucasta

Oh, there's no doubt of that.
I'm sure he wished there had been. He's been good to me
In his way. But I'm always a reminder to him
Of something he would prefer to forget.

(A pause)

But why don't you say something ? Are you shocked ?

Colby

Shocked ? No. Yes. You don't understand.
I want to explain. But I can't, just yet.

أوه ، لماذا جئت بنفسى إلى هذا المنزل !
لوکاستا . . .

لوکاستا

إنى ألحظ جيداً أننى قد فجعتك . . .
ولك أن تلاحظ ذلك على محياك ! يا نحبة الأمل !
إن هذا هو كل شيء . وإنى أعتقد أن فجعتك الآن
تفوق قولي لك بأننى خلية كلاود .
أشد ما تخجل كلاود مني
بالضبط كما تخجل أنت مني الآن . وأعتقد أنك قد أدركت ما أعنيه
ولا أخالك قد عرفت الكثير عن موقفى كفتاة لقيطة
لا يريده أحد . إنى أدرك الآن لماذا صدمتك .
لقد قبلى كلاود على أننى إحدى نقاط دينونه
في كشف حسابه . إننى أبغض نفسي .

Oh, why did I ever come into this house !
Lucasta.....

Lucasta

I can see well enough you are shocked.
You ought to see your face ! I'm disappointed.
I suppose that's all. I believe you're more shocked
Than if I'd told you I was Claude's mistress.
Claude has always been ashamed of me :
Now you're ashamed of me. I thought you'd understand.
Little you know what it's like to be a bastard
And wanted by nobody. I know why you're shocked :
Claude has just accepted me like a debit item
Always in his cash account. I don't like myself.

كما أبغض ما آل إليه أمري ،
وأحبك لأنك تبغض نفسى الخبطة أيضاً ،
وكنت أظن أنك ستجيء لقائي على حقيقتي
كما أود أن أكون (دون ظاهر)، لأعرف حقيقة نفسى .
فهذا شيء جديد علىَّ أن أعرفه . وأظن أن هذا نوع من التلق .
وأعتقد أنه لو رأني أحد الآن
على حقيقتي . فإني سأعرف مقدار نفسى .

كولي

أوه يا لوکاستا . . . إنى لم أصلم .
لم تصدميني في أي شيء . إن الفاجعة تتصل بي .

لوکاستا

نعم ، حقاً بك ! بنفسك الغالية .
ولم لا تبرع إلى البستان

I don't like the person I've forced myself to be;
And I liked you because you didn't like that person either,
And I thought you'd come to see me as the real kind of person
That I want to be. That I know I am.
That was new to me. I suppose I was flattered.
And I thought, now, perhaps, if someone else sees me
As I really am, I might become myself.

Colby

Oh Lucasta, I'm not shocked. Not by you,
Not by anything you think. It's to do with myself.

Lucasta

Yourself, indeed ! Your precious self !
Why don't you shut yourself up in that garden

حيث تكون في مخلوقة مع نفسك ؟
 أم أنك تظن أن ذلك لا يتحقق طموحك
 فأنت الآن كاتم أسرار كلاود .
 فقد يتبناك يوماً ما ، فتصبح وريثاً له .
 ويزوجك بمن تشبه الليدي إليزابيث .
 وفي هذه الحالة عليك يا كولي أن تقبلني
 كاختك ! حتى ولو جئت من بين المزاريب . . .

كولي

أرجوك ألا تستعمل مثل هذه الألفاظ ! فأنت لا تدركين مقدار ألمي .

لوكاستا

إن في استطاعتي أن أستعمل ألفاظاً أقوى من هذه الكلمات
 ولن أتردد في ذلك إن أردت . أوه ، إني آسفة :

Where you like to be alone with yourself ?
 Or perhaps you think it would be bad for your prospects
 Now that you're Claude's white-headed boy.
 Perhaps he'll adopt you, and make you his heir
 And you'll marry another Lady Elizabeth.
 But in that event, Colby, you'll have to accept me
 As your sister ! Even if I am a guttersnipe.....

Colby

You mustn't use such words ! You don't know how it's hurting.

Lucasta

I could use words much stronger than that,
 And I will, if I choose. Oh, I'm sorry :

إنني أحس الآن بأثر والدتي علىَّ .
 لعلك تعلم يا كوليبي أنني أصبحت بخيبة آمل .
 إنني متأكدة أنه حينما أخبرتك بكل شيء ،
 أذلك لن تعبأ بما قلته لك : أو أذلك ستشعر بأسى .
 لكنني الآن لست في حاجة إلى أسفك ، وشكراً لك .
 لقد فكرت فعلاً أن أخبرك من قبل
 لكنني أرجأت الحديث في هذا الموضوع من أجل الدعاية الخفيفة :
 وأعتقدت أنني حين أخبرك سيكون ذلك
 في لحظة من اللحظات العجيبة ، والآن لم يبق شيء للحديث عنه .
 لا شيء قطعياً . إن هذه حالة سيئة للغاية .
 فحينما تظن أذلك على شفا الفرار من العزلة أو الوحدة
 فإنها تلاحقك وتنهض عليك ،
 وحينما تدوم أذلك ستنطلق بعيداً عنها ، فإنك تزداد قرباً منها ،

I suppose it's my mother coming out in me.
 You know, Colby, I'm truly disappointed.
 I was sure, when I told you all I did, .
 That you wouldn't mind at all. That you might be sorry for me.
 But now I don't want you to be sorry, thank you.
 Why, I'd actually thought of telling you before,
 And I postponed telling you, just for the fun of it :
 I thought, when I tell you, it will be so wonderful
 All in a moment. And now there's nothing,
 Nothing at all. It's far worse than ever.
 Just when you think you're on the point of release
 From loneliness, then loneliness swoops down upon you;
 When you think you're getting out, you're getting further in,

لتعلم أخيراً أنه لا سبيل إلى الفرار .
حسناً ، إنني راحلة .

(« الكاتب المؤمن » - ص ٦٠ - ٦١)

And you know at last that there's no escape.
Well, I'll be going.”

Ibid., *The Confidential Clerk*. London 1954, pp. 56-60.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Bergsten, Staffan, *Time and Eternity : A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's 'Four Quartets'*. Stockholm : Svenska Bokforlaget, 1960.
- Bowra, C.M., "The Waste Land," *The Creative Experiment*. London : Macmillan, 1949.
- Braybrooke, Neville, ed., *T.S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*. London : Hart-Davis, 1958.
- Brett, R.L., *Reason and Imagination : A Study of Form and Meaning in Four Poems*. London : Oxford University Press, 1960.
- Brooks, Cleanth, "The Waste Land : Critique of the Myth," *Modern Poetry and the Tradition*. London : Cole & Co., 1948.
- Dobrée, Bonamy, *The Lamp and the Lute : Studies in Six Modern Authors*. Oxford : The Clarendon Press, 1929.
- Drew, Elizabeth, *T.S. Eliot : The Design of his Poetry*. London : Eyre and Spottiswoode, 1950.
- Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot*. London : The Cresset Press, 1949.
- Hausermann, Hans W., *L'OEuvre Poétique de T.S. Eliot*. Montreux : Editions du Mois Suisse, 1940.
- Jones, David E., *The Plays of T.S. Eliot*. London : Routledge & Kegan Paul, 1960.
- Kenner, Hugh, *The Invisible Poet : T.S. Eliot*. New York : McDowell, 1959.
- T.S. Eliot : A Collection of Critical Essays*, ed. by H. Kenner. Prentice Hall, Englewood, U.S.A., 1963.
- Leavis, F.R., *New Bearings in English Poetry*. London : Chatto and Windus, 1932.
- March, Richard and Tambimuttu, eds., *T.S. Eliot : A Symposium*. London : Editions Poetry, 1948.

199

- Matthiessen, F.O., *The Achievement of T.S. Eliot*. New York & London: Oxford University Press, 1933 — Reprinted 1958.
- Maxwell, D.E.S., *The Poetry of T.S. Eliot*. London : Routledge & Kegan Paul, 1952.
- Passmore, J.A., *T.S. Eliot*. Sydney : The University Library Society, 1934.
- Rajan, B., ed., *T.S. Eliot: A study of his Writings by Several Hands*. London: Dobson, 1947.
- Robbins, R.H., *The T.S. Eliot Myth*. New York : Schuman, 1951.
- Smith, Grover, *T.S. Eliot's Poetry and Plays : A Study in Sources and Meaning*. Chicago : University of Chicago Press, 1956.
- Spender, Stephen, *The Creative Element*. London : Hamish Hamilton, 1953.
The Destructive Element; A Study of Modern Writers and Beliefs. London : Jonathan Cape, 1935.
- Tate, Allen, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York : Charles Scribner's Sons, 1936.
- Unger, Leonard, *T.S. Eliot*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1961.
T.S. Eliot : A Selected Critique, ed. by L. Unger. New York : Rinehart, 1948.
- Williamson, Hugh Ross, *The Poetry of T.S. Eliot*. London : Hodder and Stoughton, 1932.

CHRONOLOGY OF ELIOT'S WORKS

- 1908 "Before Morning," *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVI, 4 (13 Nov., 1908), p. 53.
- 1909 "Nocturne", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 3 (12 Nov., 1909), p. 39.
- 1910 "Spleen", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 8 (26 Jan., 1910), p. 114.
- 1915 "Poems : Preludes — Rhapsody on a Windy Night," *Blast*, No. 2 (July 1915), pp. 48-51.
- 1917 *Prufrock and Other Observations*. London : The Egoist Ltd., 1917.
- 1920 *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. London : Methuen & Co., 1920 — Reprinted 1928.
- 1922 *The Waste Land*. New York : Boni and Liveright, 1922.
- 1924 *Homage to John Dryden : Three Essays on the Poetry of the Seventeenth Century*. London : The Hogarth Press, 1924.
- 1927 *Journey of the Magi*. London : Faber and Gwyer, 1927.
- 1929 *Dante*. London : Faber and Faber, 1929.
Tradition and Experiment in Present-Day Literature, an Address delivered at the City Library Institute. London : Oxford University Press, 1929.
- 1930 *Ash Wednesday*. London : Faber and Faber, 1930.
- 1931 "Donne in our Time," *A Garland for John Donne*, ed. by Theodore Spencer. Cambridge : Harvard University Press, 1931.
- 1932 *Selected Essays 1917-1932*. London : Faber and Faber, 1932.
Third Enlarged Edition 1951.
Sweeney Agonistes : Fragments of an Aristophanic Melodrama. London: Faber & Faber, 1932.
- 1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London : Faber & Faber, 1933 — Reprinted 1950.

- 1934 *After Strange Gods; A Primer of Modern Heresy*; the Page-Barbour Lectures at the University of Virginia, 1933. London : Faber & Faber, 1934.
- The Rock : A Pageant Play*. London : Faber & Faber, 1934.
- 1935 *Murder in the Cathedral*. London : Faber & Faber, 1935 — Reprinted 1953.
- 1936 *Essays Ancient and Modern*. London : Faber & Faber, 1936.
- 1939 *The Family Reunion*. London : Faber & Faber, 1939.
The Idea of a Christian Society. London : Faber & Faber, 1939.
- 1940 *East Coker*. London : The New English Weekly, 13 June, 1940.
- 1941 *Points of View*. London : Faber & Faber, 1941 — Reprinted 1951.
- 1942 *The Classics and the Man of Letters*. London : Oxford University Press, 1942.
The Music of Poetry. Glasgow : Jackson, Son & Co., 1942.
- 1944 *Four Quartets*. London : Faber & Faber, 1944 — Reprinted 1952.
- 1945 *What Is a Classic ?* An Address delivered before the Virgil Society on the 16th of October, 1944. London : Faber & Faber, 1945.
- 1948 *Notes Towards the Definition of Culture*. London : Faber & Faber, 1948.
- 1950 *The Cocktail Party*. London : Faber & Faber, 1950.
- 1953 *The Three Voices of Poetry*. London : Cambridge University Press, 1953.
American Literature and the American Language, an Address delivered at Washington University on the 9th of June. 1953.
- 1954 *The Confidential Clerk*. London : Faber & Faber, 1954.
- 1956 *The Frontiers of Criticism*, a Lecture Delivered at the University of Minnesota on 30th April. 1956.

- 1957 *On Poetry and Poets*. London : Faber & Faber, 1957.
- 1958 *Collected Poems 1909-1935*. London : Faber & Faber, 1958.
- 1959 *The Elder Statesman*. London : Faber & Faber, 1959.

رقم الإبداع

١٩٩١ / ٣٣٢٢

الترقيم الدولي

ISBN 977 - 02 - 3230 - 0

١ / ٨٧ / ١٥

طبع بطباعي دار المعارف (ج.م.ع.)

هذه المجموعة

النبوغ مثل العلم لا وطن له وإنما هو موهبة لدنية أولاً وكسبية تانياً يمتاز بها فريق من الناس وينسحب أثرها وفخارها على البلد أو العصر أو القارة التي ينتمون إليها، وما أجر أن تكون آثار أولئك التوافع و المجال عظمتهم في الفن والأدب والعلم متالاً يحذى وأتراً يؤثر.

إن مقومات الفكر في السرف العربي كافية لخلق العالم والأديب فيه ولكنها تبقى أعظم أكلها إذا امترزجت فيها مقومات الفكر الغربي وهذا ما تتواخاه هذه المجموعة.

إنها معرض فكري حافل سوف يلتقي القراء فيه بجبايرة الفكر من رجال الغرب قد يهم وحديثهم أولئك الذين كانوا للعالم مصابيح هدى فأناروا له سبيل العلم والمعرفة.

يمتاز كل كتاب من هذه المجموعة بترجمة وافية لحياة العبرى الذى أفرد له ذلك الكتاب، وبدراسة مفصلة عن أدبه وعلمه ومذهبة الفكرى، كما يمتاز بصفوة مختارة من آثاره الموضحة لنهاية البحث منقوله إلى اللغة العربية ومنشورة إلى جانب الأصل الأفرينجى المنقوله عنه.

To: www.al-mostafa.com